

Películas clave de la HISTORIA del CINE

CLAUDE BEYLIE

CINE

MA NON TROPPO
ROBINBOOK

Los directores, los actores, los argumentos y las anécdotas más interesantes

Si usted desea que le mantengamos informado de nuestras publicaciones, sólo tiene que remitirnos su nombre y dirección, indicando qué temas le interesan, y gustosamente complaceremos su petición.

Ediciones Robinbook
información bibliográfica
Industria 11 (Pol. Ind. Buvisa)
08329 Teià (Barcelona)
e-mail: info@robinbook.com



www.robinbook.com

Título original: *Les Films-Clés du Cinéma*

Realización y coordinación editorial: Borealia Asesores Editoriales, s.l. (www.borealia.info)
Diseño de cubierta: Cifra, s.l. (www.cifra.cc)
Diseño de interior: Media Circus (www.media-circus.com)

ISBN: 84-96222-71-3
Depósito legal: B-44.145-2006
Impreso por A & M Gràfic, Pol. La Florida-Arpesa, 08130 Sta. Perpètua de Mogoda

Impreso en España - *Printed in Spain*

Índice

EL ARTE MUDO

LA EDAD DORADA DEL CINE SONORO

LA POSGUERRA

LAS NUEVAS OLAS

TENDENCIAS CONTEMPORÁNEAS

Una película, un cineasta

La pregunta en este caso era qué cantidad de títulos incluir por cada cineasta. Hubiera sido absurdo privilegiar abusivamente a los grandes en detrimento de los pequeños, eligiendo por ejemplo diez títulos de Renoir, diez de Fritz Lang, diez de Buñuel (los habríamos encontrado sin esfuerzo), y por qué no, toda la obra de Murnau, de Bresson, de Tarkovski. El lector habría visto traicionada su buena fe, y con pleno derecho. De ahí la limitación, quizás draconiana, de una película por cineasta, a veces dos. Es cierto que un solo Dreyer, un solo Mizoguchi, un solo Resnais, se antojará inconcebible para muchos. Entonces que intenten este pequeño juego… Por el momento, no hemos querido abrir demasiado el abanico. De haber tenido que incluir tal film búlgaro o coreano, de calidad por otra parte innegable, o tal revelación de toda la última ola, o tal capricho de los años 30 exhumado gracias a una retrospectiva, habríamos arriesgado el reproche inverso, de ramificación y laxitud crítica. Algunas películas, por el contrario, tienen derecho a un análisis más largo. Se trata de incuestionables obras de arte que han marcado, como se ha dicho, una época. Después de *Intolerancia, La regla del juego* o *Ciudadano Kane* ya no se volvió a hacer cine como el que se había hecho hasta entonces… Y pensamos que hay en *Metrópolis,* en *L'Atalante*, en *Lola Montes* todo un lienzo del arte cinematográfico concentrado en la perfección de una forma, lo cual merece de sobra un tratamiento especial.

Cada película tiene su ficha técnica que aporta algo de información extraída de fuentes fiables. Se proporciona también una sinopsis del guión, un análisis sucinto, genérico, notas, síntesis intercaladas entre los temas, géneros o escuelas que han jalonado la historia del séptimo arte.

Una orientación bibliográfica, limitada a las ediciones en lengua francesa, completa la obra. Sólo nos queda desear que los cinéfilos experimenten tanto placer en visitar este panteón como el que nosotros tuvimos en edificarlo.

Los autores quisieran agradecer a Claude Guiguet, François Laffort y Jean-Claude Romer, que los han ayudado en sus investigaciones.

Abreviaturas utilizadas en la obra

Adapt.: adaptación

Mont.: montaje

Dec.: decorados

Dir.: dirección

Distr.: distribución

Interpr.: intérpretes

Vest.: vestuario

BN: blanco y negro

Dial.: diálogos

Superv.: supervisión

Coprod.: coproducción

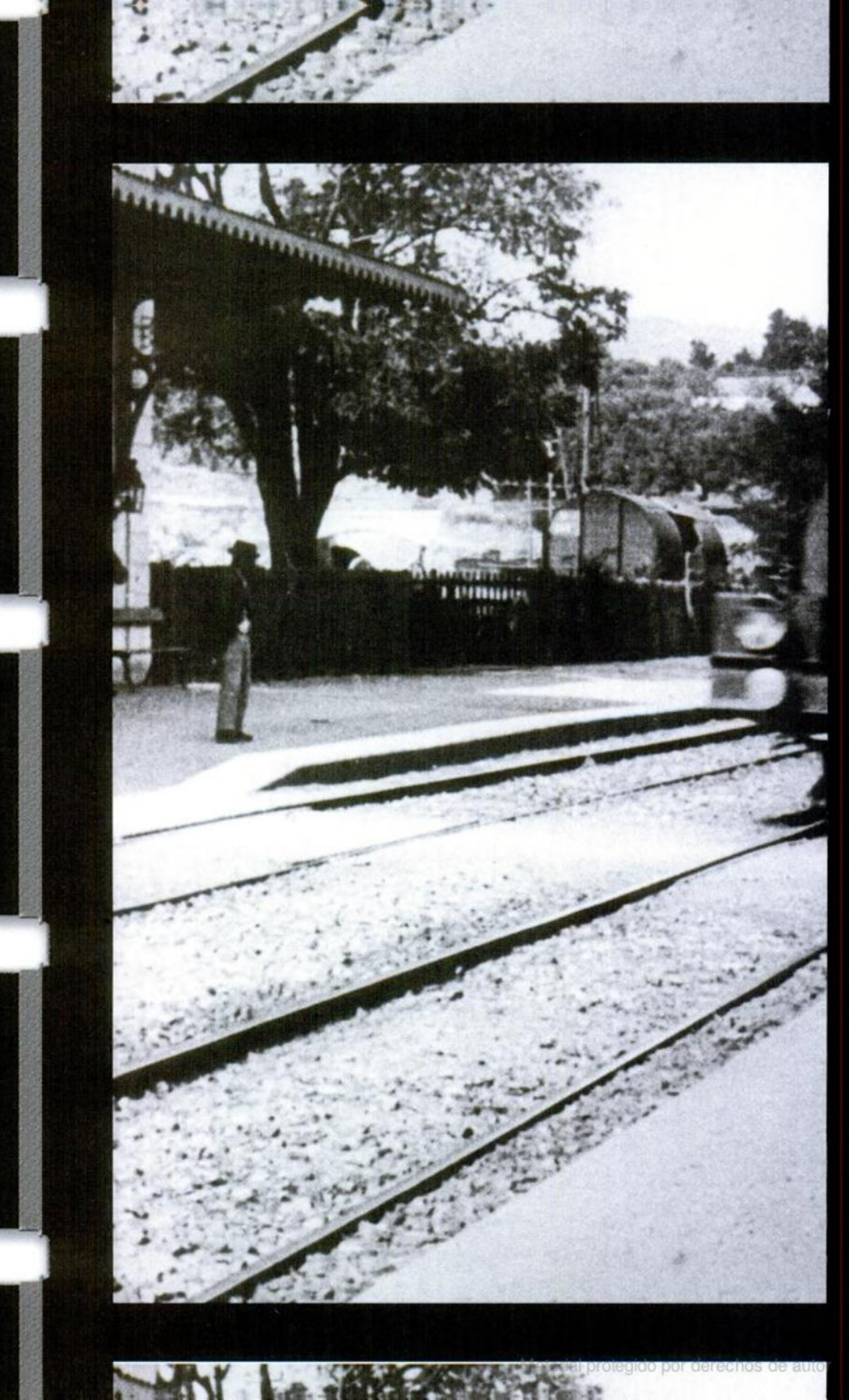
Mus.: música

Prod.: producción

Gn.: guión

Fot.: fotografía (director de)

Los nombres de firmas o productoras a veces se designan por sus iniciales comunes o sus abreviaturas, por ejemplo: **MGM** equivale a Metro Goldwyn Mayer, **Fox** a 20th Century Fox, y **RKO** a Radio Keith Orpheum.





La llegada del tren (1895) de Louis Lumière



La llegada del tren

Louis Lumière

Otros títulos: *Entrada de tren en estación* o *Llegada de un tren a la estación*
Prod. y dir.: Louis Lumière
Duración: 50 segundos
Interpr.: Familia Lumière y anónimos

«Louis Lumière, a través de los impresionistas, fue el descendiente de Flaubert, y también de Stendhal, para quien hizo pasear el espejo a lo largo de los caminos.»
Jean-Luc Godard

Descripción de la vista

Unas vías de ferrocarril en perspectiva diagonal. Sobre el andén, los viajeros endomingados que esperan. Un mozo se adelanta hacia la cámara. Desde el fondo del campo surge una locomotora y se detiene a la izquierda de la pantalla. La gente desciende de un compartimiento, entre ellos una dama con esclavina; otros se preparan para subir, como por ejemplo un hombre con su hatillo. No veremos partir al tren.

La puesta en marcha de un nuevo arte

El «estreno» del cine tuvo lugar, como se sabe, el 28 de diciembre de 1895 en el sótano de un café en el bulevar des Capucines, en París. Éste comprendía diez «vistas animadas» de menos de un minutos cada una, que representaban entre otras cosas la salida de los obreros de una fábrica, un chapuzón en el mar, el almuerzo de un bebé o la farsa de un niño travieso en un parque. A esta velada —pública y de pago, a un franco la entrada— le había precedido una *preview* con ocasión de un congreso de fotografía el 10 de junio del mismo año, en Lyon, patria de los inventores. No era la primera vez que se veían imágenes en movimiento proyectadas sobre la pantalla; sin embargo, nunca hasta entonces la noción de film, completo, estructurado, contando quizá una historia (aquélla del regador regado, por ejemplo) se había impuesto con tan fulgurante evidencia.

La primera gran emoción ante la pantalla fue sin lugar a dudas la que provocó *La llegada del tren*, proyectada en enero de 1896. La vista había sido tomada en la estación de Ciotat, sobre un trayecto del *P.L.M*. El operador había colocado su cámara de manera que pudiera englobar la totalidad de la «acción». El efecto sobre el público fue apabullante, pues los espectadores se escondieron bajo las butacas, convencidos de que la locomotora se disponía a aplastarlos. Por la magia del movimiento, este documento banal adquiría una dimensión fantasmagórica. Conjuga, como lo señala el historiador Vincent Pinel, el realismo de la profundidad de campo, la potencia dramática del «plano secuencia» y los azares del «directo».

escenas históricas, religiosas, etc.), pero su especialidad fue el género «realista», en el espíritu de Zola y de los melodramas populares que causaban sensación, y por los que el público enloquecía. Es dentro de esta serie que hay que ubicar *Las víctimas del alcoholismo, La huelga, Los apaches de París* y su obra maestra, *Historia de un crimen*, «pieza cinematográfica» inspirada en una puesta en escena (macabra) del museo Grévin. Los hallazgos abundan en sus producciones: en *El melómano mudo* (1899), Zecca inventa el primer gag... sonoro; en *Historia de un crimen*, crea el primer flashback de la historia del cine, aun cuando la técnica todavía sea algo sumaria (es en una claraboya practicada sobre el muro de la celda, como sobre un escenario giratorio de teatro, que el condenado ve desfilar las imágenes de su pasado); por otra parte, entremezcla hábilmente vistas documentales con escenas de estudio. Este hombre de múltiples talentos era un poeta cuyo talento hoy permanece ignorado.

Zecca formó un equipo sólido que dio sus títulos de nobleza al cine primitivo: Lucien Nonguet, autor de una primera versión de *El acorazado Potemkin* (1905); Gaston Velle, especialista en filmes con trucajes; André Heuzé (1890-1942), creador de las memorables «carreras de persecución» que constituyeron la gloria de Pathé. A partir de 1906, Zecca se limitó al papel de productor.



Viaje a la Luna

Georges Méliès

Le voyage dans la Lune
Gn. y dir.: Georges Méliès
Fot.: Michaut (BN)
Vest.: Mme. Georges Méliès
Prod.: Star Film (Georges Méliès)
Duración: 280 metros (30 cuadros de los que se conservan 28)
Int.: Georges Méliès (Barbenfouillis), Victor André, Depierre, Farjaux, Kelm, bailarines y acróbatas del Folies-Bergère

«Jules Marey y los hermanos Lumière lograron ofrecer gradualmente el movimiento. Méliès, el primero, liberó a las hadas.» Paul Gilson

El club de los astrónomos, presidido por el profesor Barbenfouillis, decide organizar una expedición interplanetaria. Se construye un cañón gigante que permitirá enviar una bala-cápsula hacia la Luna. En la punta ocupan su lugar los integrantes de un equipo de intrépidos viajeros. Dan de lleno en el ojo del astro nocturno y descubren montes y maravillas: estrellas, hongos de crecimiento acelerado, selenitas con cabeza de camarón... Como finalmente el entorno se revela poco hospitalario, todos vuelven a la Tierra, donde son recibidos como triunfadores.



Los primeros efectos especiales

Sin ninguna duda se trata de la obra más célebre de Georges Méliès (1861-1938), un modelo del género «feérico» y el primer film de ciencia-ficción con fecha cierta. Cuando Méliès lo dirigió en su estudio de Montreuil-sous-Bois, se encontraba en el apogeo de su carrera. Contemporáneo de los hermanos Lumière, y uno de sus primeros y entusiastas espectadores, este hombre de múltiples talentos, heredero de Robert Houdin, a quien le salvó el teatro, experto en ilusionismo, pirotecnia y magia de todos los géneros, pronto entrevió las posibilidades fantásticas (en todo el sentido del término) del nuevo invento. Ignorando las vistas documentales, opta por el gag burlesco, el relato fantasmagórico, la alucinación controlada. Su tema favorito, que desarrollará con pasión, es el del viaje imaginario: sobre la tierra, los mares, el aire y, para terminar, «a través de lo imposible». Rellena estos viajes con todos los trucos posibles, algunos de ellos ya conocidos de la escena, otros concebidos especialmente para la pantalla: sobreimpresiones, fundidos, fijación de la imagen, etc. Su genio reside en una mezcla rigurosa de precisión mecánica y de fabulación, de ingenio y de funambulismo. Si Lumière es el Gutenberg del cine, Méliès es el Fausto o el Cagliostro. Lamentablemente, se han perdido dos tercios de su obra. Creador incomparable del espectáculo cinematográfico, conoció ardientes reveses. Vencido por los magnates de la industria del cine, uno podía encontrárselo en 1925 vendiendo juguetes en la estación de Montparnasse…

El viaje a la luna está inspirado tanto en Julio Verne como en H.G. Wells, y quizá también en una opereta de Offenbach que lleva el mismo título.



Asalto y robo del tren

Edwin S. Porter

The Great Train Robbery
Gn.: Scott Marble
Fot.: BN
Dir.: Edwin S. Porter
Prod.: The Thomas Edison Co.
Duración: 240 metros
Int.: George Barnes (cabecilla de los bandidos), Max Anderson, A.C. Abadie, Marie Murray

Primer plano de un bandido bigotudo que apunta al estupefacto público… No hizo falta nada más para crear un género: el film de aventuras estaba en el aire.

Unos bandidos planean el asalto a un tren. Un primer equipo ha amenazado al telegrafista para que ordene la detención del tren en pleno campo; el resto de la banda toma el tren, mata al guardia del vagón postal y despoja a los pasajeros. Uno de



El asesinato del duque de Guisa

Charles Le Bargy y André Calmettes

L'Assassinat du duc de Guise
Gn.: Henri Lavedan
Dir.: Charles Le Bargy (dirección de actores) y André Calmettes (puesta en escena)
Fot.: BN
Dec.: Émile Bertin
Mus.: Camille Saint-Saëns
Prod.: Film d'art
Duración: 15 minutos (300 metros)
Int.: Albert Lambert (el duque de Guisa), Le Bargy (Enrique III), Gabrielle Robinne (la marquesa)

Hasta el momento apenas había podido considerarse un vulgar divertimento de feria, pero el cine se eleva ahora a la altura de las artes «nobles»: para ello se procura los servicios de la Comedia y de la Academia francesas.

Francia, 1588. El rey Enrique III decide desembarazarse de su encumbrado rival Enrique de Lorena, duque de Guisa. Lo convoca a su castillo de Blois. A pesar de las advertencias de su amante la marquesa de Noirmoutiers, que sabe que se avecina un drama, el duque acepta, seguro de su autoridad. A la hora convenida, en el Cabinet-Vieux, será apuñalado por los guardias del rey. Éste último, que ha asistido al crimen oculto tras un tapiz, manda quemar el cuerpo, «todavía más grande muerto que vivo», en tanto que la marquesa rompe a llorar, dejando escapar su dolor.

Hacia una legitimación cultural del cine

En 1908 las pantallas francesas son invadidas por farsas groseras y por melodramas edulcorados… que hacen las delicias del público popular. La elite le hace ascos a ese «divertimento de idiotas». Ansiosos por «elevar el nivel del cinematógrafo», y aumentar su público, unos editores industriosos, los hermanos Lafitte, crean la Société du Film d'art. Apelan a artistas de teatro y a los «grandes temas». Otras firmas los imitarán, notablemente la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (SCAGI) de Pierre Decourcelle.

Film-manifiesto, *El asesinato del duque de Guisa* reunió en sus títulos de crédito los nombres de un académico (Henri Lavedan), de actores del *Français* y de un compositor de renombre (Camille Saint-Saëns), encargado de componer una partitura original, algo que no se había visto hasta entonces. En el plano técnico, el film no carece de cualidades. Su influencia fue sobre todo sensible en el extranjero: Griffith y Dreyer, entre otros, encontraron allí las primicias de una nueva dramaturgia.

El Film d'art continuó con sus actividades hasta 1920, bajo el impulso de Louis

Nalpas. Sarah Bernhardt rodará allí *La dama de las camelias* (1912), y también allí debutará Abel Gance. Louis Delluc ha rendido homenaje a sus promotores en los siguientes términos: «Haber comprendido antes que nadie en Francia que el cine era o sería un arte constituye un egregio título de gloria». «*El asesinato del duque de Guisa* marca el fin del período feriante del cine; concreta el divorcio entre los pioneros y los maestros de la industria» (Henri Langlois).

El Servicio de archivos del cine restauró en 1980 la versión original teñida del film, agregándole la música de Saint-Saëns. Presentado en el Palais des Arts en París, en presencia de Gabrielle Robinne, el film volvió a anotarse un éxito.



Cabiria

Giovanni Pastrone

Cabiria
Gn. y Dir.: Giovanni Pastrone
Subtítulos: Gabriele D'Annunzio
Fot.: Segundo de Chomón (BN)
Mús. Original: *Sinfonía del fuego,* Ildebrando Pizzetti
Prod.: Italia (Turín)
Duración: 180 minutos
Int.: Lydia Quaranta (*Cabiria*), Umberto Mozzato (*Fulvio Axilla*), Bartolomeo Pagano (*Maciste*), Italia Almirante Manzini (*Sofonisba*)

GABRIELE D'ANNUNZIO
CABIRIA
ITALA FILM - TORINO

Mucho antes que Estados Unidos, Italia rindió tributo al fresco histórico como gran espectáculo. *Cabiria* es la película faro de estos monumentos de estuco, dominados por los baños de masas, la marcha de las legiones y el estremecimiento de los péplum.

Italia en la época de la segunda guerra púnica. Huyendo con su nodriza de una erupción volcánica, una pequeña de baja extracción, Cabiria («nacida del fuego»), es raptada por piratas cartagineses y vendida como esclava. A punto de ser inmolada al dios Moloch, es salvada por un patricio romano, Fulvio Axilla, y su servidor, el buen gigante Maciste. En ese momento, Aníbal franquea los Alpes y marcha sobre Roma… Convertida en dama de Sofonisba, hija del general Asdrúbal, Cabiria deberá enfrentar muchas pruebas más antes de encontrar la felicidad.

Un antepasado de Schwarzenegger

Cabiria es el arquetipo del film seudo histórico de enorme puesta en escena, no exenta de anacronismos ni de la ampulosidad que desde 1908 destacó a los italianos como maestros (cf. *Los últimos días de Pompeya, Quo Vadis?, La caída de Troya,* etc.). El realizador, Giovanni Pastrone (1883-1959), alias Piero Fosco, ni siquiera tuvo oportunidad de ensayar. Empresa ambiciosa (con un costo estimado de 1.250.000 liras) que movilizó a millones de extras y se jactó de la colaboración, para los subtítulos, del poeta y dramaturgo Gabriele D'Annunzio, el film se inscribía por otra parte dentro de la política de intervencionismo del Estado Italiano, estimulada por la conquistas coloniales. Pero se la señala sobre todo a causa de una importante maestría técnica: integración hábil de los vastos decorados y la acción, bellos movimientos de multitudes, empleo original del *travelling* (*carello*). Junto a la célebre diva Italia Almirante Manzini, un descargador genovés, Bartolomeo Pagano, impuso el personaje del gigante Maciste, creando un verdadero mito que perdurará hasta los años 50. Existe la misma filiación —inconsciente— entre Maciste y Mussolini, que la que existe entre Caligari y Hitler…

En los Estados Unidos, el género péplum triunfará un poco más tarde con *Los diez mandamientos, Ben Hur, Cleopatra, Quo Vadis?, Espartaco, El gladiador,* etc.



La marca de fuego

Cecil B. DeMille

The Cheat
Gn.: Hector Turnbull
Dir.: Cecil B. DeMille
Fot.: Alvin Wyckoff (BN)
Prod.: Paramount (Jesse L. Lasky)
Duración: 80 minutos
Int.: Fanny Ward (*Edith Hardy*), Jack Dean (*su marido*), Sessue Hayakawa (*Hishuro Tori*), Utake Abe (*el criado*)

El nacimiento de una nación

David Wark Griffith

The Birth of a Nation
Gn.: D.W. Griffith, Frank Woods, Thomas Dixon Jr., según las novelas del Reverendo Thomas Dixon *The Clansman* y *The Leopard's Sports*
Dir.: D. W. Griffith
Fot.: «Billy» Bitzer, Karl Brown (BN)
Prod.: Epoc Producing Corp. (D.W. Griffith y Harry E. Aitken)
Duración: 170 minutos
Int.: Henry B. Walthall (*Ben Cameron, «el pequeño coronel»*), Miriam Cooper (*su hermana Margaret*), Mae Marsh (*Flora*), Ralph Lewis (*Austin Stoneman*), Lillian Gish (*su hija Elsie*), Elmer Clifton (*Phil*), George Siegman (*Sylas Lynch*), Joseph Henabery (*Abraham Lincoln*)



El éxito de público de esta película —grandiosa evocación de la guerra de Secesión— fue considerable. En las sonoras no tendrá otro equivalente más que *Lo que el viento se llevó*.

Estados Unidos en 1860. La guerra civil desgarra el país. Dos familias son duramente alcanzadas por la tragedia: los Stoneman (que luchan por la Unión) y los Cameron (sudistas). La paz recuperada no calma los espíritus. El presidente Lincoln es asesinado por un extremista, políticos turbios fomentan episodios de violencia, los negros liberados siembran la anarquía. El Ku Klux Klan restablecerá el orden. Pero la unidad de la nación tardará mucho tiempo en forjarse.

Estados Unidos en busca de sus raíces

Este fresco histórico —la empresa más importante de los Estados Unidos— demuestra una simpatía evidente por la disidencia sudista y la acción del Ku Klux Klan. Por dicha razón, el film desencadenó pasiones durante su estreno en 1915 y fue boicoteado en diversos estados. Según Eisenstein, que se inspiró mucho en ella, hace una abierta apología del racismo. El autor se defendió, afirmando que no había hecho más que traducir la realidad histórica y que su simpatía por los negros quedaba inalterada. Para dar fe de sus convicciones humanitarias, emprendió al año siguiente un gran fresco pacifista: *Intolerancia.*

Más allá de su aspecto partidista, siempre muy controvertido, *El nacimiento de una nación* aparece sobre todo como una gran epopeya cinematográfica rebosante de audaces puestas en escena (agilidad de la cámara, amplias panorámicas, efectos de montaje alternado) que la convierten en una de las primeras obras maestras de la técnicas del cine. El fragmento del final (la cabalgada de los miembros del Klan, dispuestos a liberar a la familia asediada) está tratado, dice Jean Mitry, según un «ritmo casi musical basado en las relaciones temporales de los elementos constitutivos».

Encontramos en los títulos del film muchos nombres famosos: entre los asistentes del director, Erich von Stroheim, Woody S. Van Dyke, Jack Conway y Raoul Walsh. Este último también es intérprete: hace de asesino del presidente Lincoln, y al respecto declaró: «Hasta 1915 el público no conocía más que películas de segunda fila, de uno o dos rollos. Fue necesario *El nacimiento de una nación* para convencer al mundo de que Hollywood había alcanzado la madurez. Este largometraje supuso un punto de inflexión en la historia del cine ».

Los vampiros o el sucesor de Fantomas

Louis Feuillade

Les Vampires
Gn., dir.: Louis Feuillade
Fot.: BN
Dec.: R. J. Garnier
Prod.: Gaumont. Diez episodios de 800 a 1300 metros cada uno
Interpr.: Édouard Mathé (*Guérande*), Marcel Levesque (*Mazamette*), Jean Ayme (*el gran vampiro*), Musidora (*Irma Vep*), Fernand Hermann (*Moreno*)

«En las noches de luna ellos son los reyes; las tinieblas son su imperio…»: así fue anunciada la aparición de una serie francesa en episodios. Este hampa nocturna llevaba por nombre *Los vampiros o el sucesor de Fantomas,* y Musidora era su reina de ceñido traje negro…

Un fresco hugoliano

Hemos dicho que *El nacimiento de una nación* provocó agitación en Estados Unidos. Su éxito descansaba en un malentendido: D.W. Griffith (1875-1948), como patriota a la par que gran cineasta, quiso darle a Estados Unidos su *Canción de Roldán*; le reprocharon el haber despertado los viejos demonios del racismo. Con el objeto de hacer callar a sus detractores, se embarcó en una película de aún mayor envergadura, pero en la que el carácter humanitario sería inequívoco. Se inspiró en un episodio real de la crónica judicial contemporánea: el proceso a un huelguista acusado por error de la muerte de su empleador. El film se tituló entonces *The Mother and the Law* (*La madre y la ley*). Pretende fustigar la intolerancia bajo todas sus formas, la intolerancia que ha «martirizado a Juana de Arco... destruido la primera prensa... inventado a las brujas de Salem...», etc.

En un impulso de fiebre creativa, el cineasta decidió alargar esta sencilla crónica a las dimensiones de un vasto fresco social, incluyendo famosos ejemplos de intolerancia a través de los siglos. Alrededor de un nudo moderno y «realista» se irán incorporando, como tantas otras metáforas amplias, los espectros de las guerras religiosas (el genocidio hugonote en el siglo XVI), la caída de Babilonia y aquello que se destaca siempre como la injusticia suprema: la crucifixión de Jesús. Tres plagas en el flanco de la historia de las sociedades, que conviene conjurar para siempre, sobre todo en el contexto de una nación moderna en la que tienen tendencia a reaparecer. De un caso banal de error judicial, pasa al «drama solar de todas las épocas de la humanidad».

Se procuraron inmensos decorados (entre ellos uno de cien metros de altura para el episodio babilónico), se contrató a millares de figurantes; el presupuesto total alcanzó los dos millones de dólares, engullendo las ganancias de *El nacimiento de una nación* y llevando a la firma productora, la Triangle, de la cual Griffith era socio mayoritario, al borde de la ruina. Las audacias del director no se limitaron a este lujo decorativo, que de allí en adelante se convertirá en un sello de la fábrica de Hollywood. Desarrollando el principio del montaje paralelo elaborado en *El nacimiento de una nación,* concibió su film como una suerte de sinfonía en cuatro movimientos, entrecruzando los episodios, saltando de una época y de un lugar a otro, multiplicando los choques de frente y las relaciones simbólicas: a la masacre de los protestantes responde la represión de los huelguistas de 1914; a las ruedas del carro de Ciro, las de un automóvil...

De todo ello resulta una granizada de imágenes de ritmo jadeante, casi hugoliano, que culmina en un admirable crescendo final, en el que lo familiar se mezcla con lo grandioso, lo cotidiano con lo sublime. Ciertas personas no quisieron ver allí más que un «barullo inexplicable» (Delluc) y «lirismo enfático» (Sadoul), en tanto que se lo acerca a las «tenebrosas escapadas susurrantes» de un Walt Whitman, de quien el leitmotiv de la cuna meciéndose sin fin es un préstamo explícito.

Estrenada en septiembre de 1916, en vísperas de la entrada en la guerra de Estados Unidos, *Intolerancia* tuvo un éxito mediocre. Como señala Jean Mitry, «no era

el mejor momento para predicar la fraternidad universal, y la obra fue retirada de circulación».

No dejó por ello de ejercer una enorme influencia en el extranjero, por ejemplo en artistas como Carl Dreyer, Abel Gance o Serguei Eisenstein.

A partir de 1918, Griffith se acantonó en el melodrama intimista (*Lirios rotos-La culpa ajena, El gran amor*), la comedia fantástica (*La calle de los sueños, Una noche misteriosa*) y el documento histórico (*Por la independencia, Abraham Lincoln*), manifestando siempre el mismo prodigioso sentido de la dramaturgia y la plástica. Su último film, sonoro, *The Struggle*, data de 1931. Su muerte en 1948 pasó inadvertida.

El expresionismo alemán

La gran época del cine alemán comienza en 1919, con la famosa *El gabinete del doctor Caligari*. Ya se atisban algunas señales que lo anuncian en las primeras versiones de *El estudiante de Praga* (1913) y *El Golem* (1914), pero no son más que dos islotes dispersos en medio de una producción no muy relevante.

Caligari nos precipita a mundo de pura pesadilla que se corresponde con la inestabilidad política del momento: paredes cubiertas de graffiti, casas de ángulos irregulares, telones de fondo chillones donde se destacan masas geométricas abruptas y personajes alucinados... A diferencia de las tranquilizadoras fantasmagorías de Méliès, aquí todo se acomoda bajo el signo de una angustia propiamente metafísica. Ahora bien, aquello que hubiera podido quedar como una experiencia aislada inspirada por el ángel de lo bizarro, habría de ser la fuente de una inmensa corriente que irrigó toda la historia del cine. Por fin existía la prueba de que el cine podía ser otra cosa más que una ilustración de la realidad simplona, y desprenderse del sendero de la literatura y el teatro: Había empezado un proceso de *recreación*, algo torpe pero irreversible. El cine se acercaba al arte abstracto; y no es por azar que tres de los colaboradores del realizador, los decoradores Hermann Warm, Walter Reimann y Walter Röhrig, hubieran aprendido en el Blaue Reiter, en el lugar mismo del así llamado movimiento «expresionista».

Pintura, literatura, teatro y poesía habían sido sucesivamente captados por esta disposición natural del espíritu alemán, consistente en acordar una prioridad sistemática a las ideas y los sentimientos más singulares sobre las impresiones banales recibidas por los sentidos. Tal es el postulado del expresionismo: se trata de separarse a cualquier precio de la naturaleza, de sumergirse en las delicias del fantasma ideográfico, de aislar finalmente (según una expresión de Lotte Eisner) «la expresión más expresiva» del mundo exterior, a través de un filtro distorsionador (o corrector): actividad creativa por excelencia. De allí una serie de deformaciones, de biselados, la apelación a una simbología visual más o menos descifrable, un chapuzón en lo oscuro e indeterminado, el aplastamiento de los personajes por su entorno o la fatalidad, todo cocido en una especie de liturgia silenciosa apropiada para los ritmos del «mudo». Tal es el clima característico de una escuela en la que destacarán, con diversas fortunas, autores como Arthur Robison, Karl Grüne, Paul Leni, pero sobre todo los dos maestros indiscutibles que fueron Friedrich Wilhelm Murnau y Fritz Lang.

Murnau fue el poeta del expresionismo; Lang, su arquitecto. A los subsuelos vertiginosos y las nieblas románticas del primero responde el cemento armado y el rigor glacial del segundo; mundo vacilante y tenebroso en uno de ellos, cerrado y destinado a la asfixia en el otro. Ambos exportarán su genio al extranjero con similares cuotas de éxito.

A la zaga del expresionismo, pero todavía muy influenciado por él, se sitúa el *Kammerspielfilm*, «cine de cámara» de características psicológicas e intimistas. Destacan particularmente Lupu Pick y Ewald André Dupont. Más tarde, los realizadores buscarán el camino en aquello que llaman la «nueva objetividad». Tal es el caso de G.W. Pabst, que ante las derivas faustianas siempre prefirió la exploración de los bajos fondos de la realidad. En los albores de los años 30, el expresionismo alemán estaba prácticamente muerto. Sus últimos (y gloriosos) estertores fueron *M. el vampiro de Düsseldorf* y *El ángel azul*. La llegada de Hitler al poder acabó con una inspiración juzgada demasiado decadente. Pero el relevo ya estaba asegurado: en Rusia, por el excentrismo; en Francia, por el realismo poético; en Estados Unidos por el género fantástico y el *film noir*. Francis Courtade sigue el rastro hasta Orson Welles y Federico Fellini. En la propia Alemania habrá una tímida emergencia tras la guerra en filmes como *Der verlorene* (Peter Lorre, 1951) o *Das Magische Band* (Ferdinand Khittl, 1961), a la espera del gran relevo consecutivo del manifiesto de Oberhausen, en 1962.



El gabinete del doctor Caligari

Robert Wiene

Das Kabinett des Doktor Caligari
Gn.: Carl Mayer, Hans Janowitz, según una idea de Fritz Lang
Dir.: Robert Wiene
Fot.: Willy Hameister (BN)
Dec.: Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Röhrig
Prod.: Decla (Erich Pommer)
Duración: 78 minutos
Interpr.: Werner Krauss *(Dr Caligari)*, Conrad Veidt *(Cesare)*, Lil Dagover (*Jane*), Friedrich Feher (*Franz*), Hans Heinz von Twardowski

El expresionismo marcó un punto de inflexión en la historia del cine, como lo hizo en la pintura (Munch, Kirchner, Kokoschka), en literatura (Edschmid) y en el teatro (Wedekind). La transparencia narrativa es sustituida por un caos fundamental.

Un joven cuenta a un intrigado auditor su increíble historia: Ésta comienza en una feria. Entre las atracciones, un extraño doctor exhibe en su casa sobre ruedas a un sonámbulo. En la ciudad suceden misteriosas desapariciones. Jane, la novia del narrador, es secuestrada en plena noche. El doctor y su acólito, con aspecto de cadáver ambulante, parecen ser los culpables. ¿Se trata de locos criminales? Pero el joven ha perdido la razón, al igual que su novia. Toda la historia puede no ser más que el fruto de una imaginación delirante.



La Alemania de Weimar presa de sus demonios

Éste podría ser un cuento fantástico inspirado en Hoffmann o en Achim von Arnim. Los estereotipos germánicos aparecen hábilmente integrados en un clima de angustia ligado a la situación del país tras la derrota de 1918. Los autores pretendían estigmatizar, bajo una forma alegórica, el autoritarismo prusiano, siempre presto a declarar anormal todo lo que se le resistiera. Según el ensayista Siegfried Kracauer, Caligari —como el Mabuse de Fritz Lang— sería una premonición de Hitler, de quien denuncia la sed de poder y la locura asesina. El personaje del doctor loco es una constante de la literatura popular; a partir de *Caligari,* se convertirá en un cliché del cine.

Pero es sobre todo por la extrañeza de sus decorados (telones con pendientes agresivas, calles en zigzag, perspectivas deformes), el maquillaje violentamente estilizado de los actores y su brillante construcción, que *Caligari* impactó de forma duradera a sus espectadores. A partir de este film, el ángel negro de lo bizarro extendería sus alas sobre el cine alemán hasta la víspera del cine parlante, tanto entre los maestros (Murnau, Fritz Lang) como en la producción corriente (*Sombras, Las manos de Orlac, El Golem, El gabinete de las figuras de cera,* etc.). La llegada de Hitler pondrá fin a esta expresión de «arte degenerado».

Moana (1925) y *Tabú* (1931), rodadas en los mares del Sur, la segunda en colaboración con F.W. Murnau; *Industrial Britain* (1931), *Hombres de Arán* (1934), en una isla a lo largo de las costas de Islandia, y *The Louisiana Story.*

Nosferatu, el vampiro

Friedrich Wilhelm Murnau

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens
Gn.: Henrik Galeen
Dir.: F.W. Murnau
Fot.: Fritz Arno Wagner (BN)
Dec.: Albin Grau
Prod.: Prana-Film GmbH
Duración: 110 minutos
Interpr.: Max Schreck (*conde Orlock*, alias *Nosferatu*, alias *Drácula*), Gustav van Wangenheim *(Harker)*, Greta Schroeder-Matray (*Nina*), Alexander Granach *(Renfield)*



Nosferatu es el florón, la perla negra del expresionismo alemán. Pero aquí no encontramos ningún artificio escénico ni decorativo.

Una epidemia de peste arrasó Bremen en 1838: ¿cuál fue la causa? Todo comienza con un viaje efectuado por un empleado de agencia inmobiliaria, Jonathan Harker, para visitar a un extraño señor de los Cárpatos. A pesar de la repugnancia de los guías, el joven llega a destino: su anfitrión resulta ser un vampiro, que habrá de atraparlo entre

Interpr.: Lars Hanson (*Gösta Berling*), Gerda Lundeqvist (*Margareta*), Hilda Forslund (*su madre*), Greta Garbo (*Élisabeth*), Jenny Hasselqvist (*Marianne*), Ellen Cederström (*la condesa Märtha*)



Tierra de leyendas y de una antigua cultura, Suecia supo dotarse, a partir de la década de 1910, de una estética cinematográfica original. Sjöström y Stiller fueron los grandes maestros.

En la Värmland, a comienzos del siglo XIX, despedido de su oficio a causa de su vida disoluta, un joven pastor, Gösta Berling, se convierte en preceptor de la rica familia de los Dohna, en Borg. Su atractivo produce estragos; huye y encuentra refugio en el castillo de Ekeby, con los Samzelius. Allí todavía sigue operando su encanto... La mujer del señor de la casa, la volátil Margareta, se prenda de él. Para conjurar el recuerdo de una antigua relación, ella prenderá fuego a su casa; la llevan presa. Finalmente Gösta Berling se casará con Elisabeth, la hija de los Dohna, divorciada de un patán, y que, sin confesárselo, siempre amó a Gösta.

Un castillo en Suecia y leyendas de invierno

La célebre novela de Selma Lagerlöf, que el film adapta libremente, se presentaba como un rico florilegio de antiguas leyendas del folclore escandinavo: amores culpables de un pastor, locos paseos nocturnos en trineo, evocación picaresca de la saga de los «caballeros de Ekeby». El cineasta, sin excluir del todo el componente épico, ancla su film en la sátira social, las escenas de intimidad amorosa y el contraste con el salvaje esplendor de la naturaleza: vastos horizontes, lagos helados, jauría de lobos persiguiendo a la extenuada pareja... Como en sus obras precedentes, que labraron el

nombre del cine sueco (*Johan, Herr Arnes pengar, Erotikon, Gunnar hedes saga*), Stiller (1883-1928) entremezcla con soltura lo grandioso y lo familiar, la efusión romántica y los intermedios de comedia.

El resultado es una síntesis perfecta del estilo sueco mudo, y es de lamentar que no se haya podido conservar ninguna versión íntegra. En efecto, a la muerte de Stiller, sobrevenida a los cuarenta y cinco años tras una temporada desastrosa en Estados Unidos, su colaborador Ragnar Hyltén-Cavallius sonorizó el film y lo redujo a la mitad a fin de que se destacara la señorita Gustafsson, alias Greta Garbo, que interpretaba su primer gran papel en la pantalla. Debutará en Hollywood, donde no tardarán en llamarla «la divina». *El demonio y la carne* (Clarence Brown, 1927), *La reina Cristina de Suecia* (Rouben Mamoulian, 1933), *Camille* (George Cukor, 1936), y *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939) fueron algunas de las grandes películas de su carrera como estrella.

Avaricia

Erich von Stroheim

Greed
Gn., dir.: Erich von Stroheim, según la novela de Frank Norris, *McTeague*
Fot.: Ben Reynolds, William Daniels, W. Bader (BN)
Mont.: Joseph Farnham
Prod.: Goldwyn Company
Duración de la versión actual: 120 minutos
Interpr.: Gibson Gowland (*McTeague*), ZaSu Pitts (*Trina*), Jean Hersholt (*Marcus Schooler*), Chester Conklin (*Papa Sieppe*), Cesare Gravina (*Zerkov*, papel cortado en el montaje)

Actor de expresión inolvidable, Erich von Stroheim no aparece en su mejor film, *Avaricia*, en el que critica duramente todas las convenciones hollywoodienses.

California a comienzos del siglo XX. Un hijo de emigrantes, McTeague, vive mezquinamente de su trabajo en una mina. Cansado de esa existencia mediocre, se instala en San Francisco como dentista, sin estar autorizado. Se enamora de Trina, la prima de su amigo Marcus Schooler, y se casan. Pero su unión pronto se deteriora: la justicia prohíbe al practicante sin diploma que ejerza esa profesión, su mujer se vuelve de una avaricia sórdida, él comienza a beber... Una noche de borrachera, McTeague mata a la tierna esposa convertida en horrible arpía, y huye. Marcus, que ha sido el artífice de su ruina, lo persigue hasta el Valle de la Muerte. Ambos morirán de odio y de agotamiento.

Feos, sucios y malos

Por mucho tiempo se creyó, y el propio interesado alimentaba dicha leyenda, que Erich «von» Stroheim (1885-1957) había sido un brillante oficial de la armada im-

perial de Austria. En realidad no era otra cosa más que un plebeyo hijo de burgueses acomodados, que había viajado a Norteamérica a probar fortuna, como tantos otros. Su máscara voluntaria de teutón, su altivo orgullo, su ironía punzante obraron maravillas en los estudios, donde se le confiaron tareas de consejero militar, y muy pronto las riendas de producciones prestigiosas. «El hombre al que usted le encantaría odiar» (como lo bautizó la publicidad) derrochó una fortuna en la edificación del suntuoso decorado de un hotel monegasco para la comedia erótico-macabra *Esposas frívolas* (1921).

Pero su obra maestra en el género fue *Avaricia*: un fresco naturalista a lo Zola, donde no faltan ni los detalles escabrosos ni la abundancia de personajes; todos mediocres, enviciados o ridículos. La sala odontológica en la que McTeague besa en plena boca a su paciente anestesiada, la ceremonia nupcial, que nos presenta a la pareja alelada y a la familia política riendo con sarcasmo, con un cortejo fúnebre en el fondo del plano, las escenas finales en el Valle de la Muerte (rodadas en efecto bajo un sol abrasador por un equipo exasperado con las chifladuras del cineasta), todo aquí respira la podredumbre, la decrepitud y la muerte. En su megalomanía, Stroheim había concebido un film de 36 rollos, ¡más de ocho horas de proyección! El productor Irving Thalberg exigió los cortes. El film fue progresivamente reducido en tres cuartas partes para la ira del autor.

Sus siguientes filmes tuvieron dificultades análogas con la industria hollywoodiense, hasta el punto de que a partir de 1929 Stroheim tuvo que abandonar la dirección y limitarse al papel de actor, donde por otra parte destacó hasta su muerte.

El ladrón de Bagdad

Raoul Walsh

The Thief of Bagdad
Gn.: Lotte Woods, Elton Thomas (seudónimo de Douglas Fairbanks), basada en *Las mil y una noches*
Dir.: Raoul Walsh
Fot.: Arthur Edeson (BN)
Dec.: William Cameron Menzies
Prod.: Douglas Fairbanks Pictures
Duración: alrededor de 133 minutos
Interpr.: Douglas Fairbanks *(Ahmed, el ladrón de Bagdad)*, Julanne Johnston (*la princesa*), Sojin Kamiyama (*el príncipe mongol*), Anna May Wong *(la doncella)*, Snitz Edwards *(el cómplice*)

Walsh y Fairbanks: encuentro ideal entre los dos temperamentos más exuberantes de Hollywood, la inteligencia creativa aliada con el ardor corporal.

Ahmed, el ladrón de Bagdad, es célebre en todo Oriente por su agilidad y su insolencia. Éste queda prendado de la hija del Califa, cuya boda debe celebrarse en

breve. Los pretendientes se trastornan; entre ellos un bárbaro mongol que codicia especialmente el trono. Haciéndose pasar por un príncipe imaginario, el ladrón logra introducirse en el palacio. Desenmascarado por una sirvienta, escapa. Tras enfrentar temibles peligros, entre ellos un dragón que escupe fuego, salvará al pueblo de la perfidia mongol y se ganará el corazón de su amada.

Sobre las alas de la fantasía

Ayudante de Griffith, actor en *El nacimiento de una nación*, compañero de viaje de Pancho Villa, de quien relató las hazañas en una de sus primeras películas, *Life of Villa* (1915), aventurero de existencia movida (que fue objeto de una autobiografía sabrosa, *Medio siglo en Hollywood*), Raoul Walsh (1887-1980) fue uno de los cineastas norteamericanos más prolíficos y mejor dotados, destacándose tanto en el western como en la comedia, el policial o el film bélico. Su carrera cubre casi toda la historia de Hollywood, de 1913 a 1964. Dirigió 130 películas, en su mayoría para las grandes compañías estadounidenses.

El ladrón de Bagdad es su film mudo más célebre. Es una farsa exótica, concebida por y para Douglas Fairbanks (1883-1939), a quien Walsh dirige con una maestría sin igual. Los decorados y el vestuario fueron objeto de particulares cuidados, dando lugar a una estilización que preserva la obra del orientalismo de bazar en el que cayeron tantos productos del mismo género. Ninguno de los refritos posteriores sonoros y en color de este cuento mágico, siendo el más conocido aquél filmado en 1940 por Michael Powell, Ludwig Berger y Tim Whelan, con Sabu y Conrad Veidt, encontrará el encanto límpido de la primera versión. Mucho le debe a su intérprete, que es al mismo tiempo el productor y guionista, Douglas Fairbanks. Cofundador de United Artists, intérprete de un puñado de héroes legendarios (Robín de los bosques, D'Artagnan, El Zorro), fue uno de los auténticos reyes del Hollywood en los años 20.



El acorazado Potemkin

Serguei Mikhailovitch Eisenstein

Bronenosets Potyomkin
Gn.: S.M. Eisenstein, Nina Agadjanova
Dir.: S.M. Eisenstein
Fot.: Édouard Tissé (BN)
Mont.: S.M. Eisenstein, Gregori Alexandrov
Prod.: Goskino
Duración: 70 minutos
Interpr.: Alexandre Antonov (Vakulintchuk), actores de la compañía *Proletkult* y no profesionales (*marineros y habitantes de Odesa)*

de atracción», base de la dramaturgia fílmica según S.M.E., agrega efectos impensables en el escenario (por ejemplo: los tres leones de piedra filmados sucesivamente, que uno cree ver levantarse como si estuvieran vivos). Esta «teatralidad» será todavía más sensible en los últimos filmes, *Alexander Nevski* e *Iván el terrible*. Ellos le valdrán a Eisenstein, por parte de las instancias dirigentes, el reproche de «formalismo».

S.M.E. no escatima en efectos sorpresa (recusando el «cine-ojo» de su compatriota Dziga Vertov, él pregona un «cine-puño»): toda la secuencia sin fundamento histórico de las escaleras de Odessa es en un principio un prodigioso ejercicio de estilo, una coreografía hecha a partir de estallidos, de rupturas y de motivos visuales, con el colofón del grito de la madre que «desgarra» la pantalla.

La genial intuición de S.M.E. consistió en haber dado el protagonismo de un film no a un «héroe», digamos socialista, sino a una multitud anónima. De allí la poesía de masas violenta y espontánea que hace olvidar el aspecto algo mecánico de sus teorías estéticas.

Les misérables

Henri Fescourt

Les Misérables
Gn.: Henri Fescourt, basado en la obra de Victor Hugo
Dir.: Henri Fescourt
Fot.: Mérobian, Lafont (BN)
Prod.: Films de France Société de Cinéromans
Longitud: 12.000 metros (32 rollos)
Interpr.: Gabriel Gabrio (*Jean Valjean*), Jean Toulout (*Javert*), Sandra Milovanoff *(Fantine* y *Cosette*), Rozet (*Marius)*, Paul Jorge (*Mns. Myriel*), G. Saillard y Renée Carl (*Los Thénardier*)

Los miserables permanece como uno de los grandes logros franceses del fin del mudo, un modelo de clasicismo frente a los excesos algo intempestivos de la «vanguardia».

Dividida en cuatro épocas, la película sigue con fidelidad la trama de la novela de Hugo. 1) *Octubre de 1815*. Un antiguo presidiario, Jean Valjean, conoce en Digne a Monseñor Myriel: el miserable expulsado por la sociedad encuentra su camino de Damasco. 2) *1817*. Una joven pobre, Fantine, trabaja en la fábrica del buen señor Madeleine en Montreuil-sur-Mer. Un hábil policía, Javert, desenmascara a éste último, que no es otro que Jean Valjean. 3) Un estudiante, Marius, se enamora de Cosette, la hija de Fantine, acogida a la muerte de ésta por el señor Leblanc, todavía una máscara de Jean Valjean, perseguido siempre por el implacable Javert. 4) *1832*. «La epopeya de la calle Saint-Denis»: la revolución liberal está en marcha, se preparan las barricadas en todo París, a instancias de un joven reformador, Enjolras. En medio de la tormenta popular, Jean Valjean se sacrificará por la felicidad de Cosette y Marius.

último juega a la pelota en el paquebote de regreso. Georgia, llena de remordimientos, se precipita hacia él... y encuentra la fortuna.



Un David harapiento

«Me hice rico interpretando a un pobre», declaró Charles Chaplin (1890-1977), para quien su irresistible ascenso en la jungla del cine siempre fue un júbilo, hasta el punto de que no habla de otra cosa en su autobiografía, *Historia de mi vida* (ed. Robert Laffont, 1964). A partir de 1915, su gloria está asegurada y el personaje que ha creado —una suerte de David en harapos que se burla de todos los Goliats de la sociedad de los prósperos— ha quedado perfilado para toda la eternidad con un trazo seguro. Su prodigioso talento de mimo, templado en los escenarios londinenses, agrega una dimensión de bufón shakespiriano. Poeta y vagabundo, peregrino del siglo, expues-

to a todas las vejaciones, de las que siempre sale con una pirueta, Charlot, antes de quedar atrapado entre los engranajes absurdos de los «tiempos modernos», tuvo que retroceder en el tiempo y compartir la dura vida de los pioneros de Klondyke. De aquello que un crítico italiano llama «el capítulo romántico, la etapa bohemia de la epopeya capitalista», la fiebre del oro, él propone una alegoría definitiva en la que lo cómico oculta con dificultad el amargo combate cotidiano contra el hambre, el frío y la soledad.

El éxito de esta «cabalgata de las nieves» se registró a escala mundial. Chaplin había creado una «nueva manera de reír, una risa que oprime como un dolor» (Pierre Leprohon). *La quimera del oro* es un admirable cuadro de las costumbres caníbales que precedieron a nuestra sociedad civilizada; allí los hombres se transforman en pollos, y los panes, en bailarinas de can can. Es la bufonesca Odisea de nuestros tiempos, en la que Ulises anda descalzo.

Mangueras de riego y tartas de crema

Último vástago de las artes del divertimento, el cine es presunto heredero de los juegos circenses, del melodrama, de la pantomima, del guiñol y otros números de *music-hall*. Al estremecimiento que la irrupción sobre la tela blanca del tren de Ciotat provocó en los espectadores, le seguiría una franca hilaridad frente al chorro de agua cambiado de función por un joven travieso. Esta gozosa ducha conocería fértiles prolongaciones.

Muy pronto la comedia filmada encontró su propia dinámica. Como lo escribió Jacques Chevalier, «el cine no inventó la risa, pero sistematizó su fabricación; ha explotado todos los efectos basados en la sorpresa, la acumulación, el contraste y lo grotesco». Fieles al espíritu de Rabelais y de Tabarin, los cineastas franceses se entregaron de corazón. La comedia ocupó un lugar privilegiado en su producción, desde los orígenes hasta la Primera Guerra Mundial. Todas las firmas (Pathé, Gaumont, Éclair, Éclipse, Lux) se lanzaron a la persecución descabellada y las volteretas apocalípticas. Un extraordinario zoológico llenó las pantallas; reunía en un furioso tumulto a porteros, pegadores de carteles, comisarios de pueblo, apaches, graciosos dementes y jadeantes comadres... Entre las figuras principales de este carnaval se encuentran Boireau, Bout-de-zan, Calino, Gribouillette, Little Moritz, Onésime, Rigadin, Rosalie, Zigoto y unos veinte más. Emerge del grupo un niño bien de punta en blanco, síntesis perfecta del dandy de la Belle Époque: Gabriel-Maximilien Leuvielle, alias Max Linder (1883-1925). Fue Charles Pathé quien tuvo la idea de hacerle interpretar sainetes cortos con efectos vodevilescos probados: *Max y la inauguración de la estatua, Max* y *el teléfono, Max y su suegra, Max víctima de la quinina,* etc. A partir de entonces, el actor también se ocupará de la dirección artística. Chaplin rindió homenaje (e incluso algunos gags) a este precursor, de quien elogió su sentido de la improvisación, la finura de su humor y la elegancia de su actuación, que contrastaba con las descontroladas explosiones de sus colegas. Max Linder será el único cómico europeo de su generación que filmará largometrajes en Francia y Estados Unidos (*Siete años de desgracia, El mosquetero estrecho*). Expuesta a los sarcasmos de las elites, que no vieron allí más que vulgares extravagancias, esta escuela cómica francesa es hoy en día objeto de entusiastas revisiones. Mejores que los pretenciosos «filmes arte» de estética fija, se puede descubrir junto con André Ehrler, en esas «hilarantes

persecuciones, en las que lisiados sin piernas galopan en delirio detrás de bobos que ruedan, las primeras pinceladas de un *estilo* propiamente cinematográfico».

Desde comienzos de la década de 1910, los americanos explotaron por su parte este filón prodigioso, de gran impacto popular. El gran reclutador de talentos cómicos del otro lado del Atlántico, que otorgó al género su título de nobleza, fue Mack Sennett (1884-1960). Actor mediocre, poseía sin embargo el genio del «gag» fulgurante, paródico, destructivo; supo confiar su explotación a un equipo idóneo que no tardó en convertirse en el más divertido, exuberante e inventivo del momento. Persecuciones enloquecidas, avalanchas de catástrofes, limpieza al vacío, entrada en liza de un batallón de policías bigotudos (los célebres *Keystone cops*) y hermosas jóvenes desnudas (las *bathing beauties*, antepasados de las pin-up), cascadas en todos los sentidos: es el triunfo del *slapstick* (paroxismo del bastonazo), de las tartas de crema, de la «risa que mata». Sennett formó a los grandes tenores de la risa hollywoodiense: Al Saint-John (*Picratt*), Mabel Normand, Ben Turpin, Roscoe Arbuckle (*Fatty*) y naturalmente Charles Chaplin. Más tarde, asociado con Pathé, lanzará a Harry Langdon. Su principal rival en el género fue Hal Roach, descubridor de Harold Lloyd, de Charlie Chase y del dúo Laurel y Hardy.

El cine sonoro pondrá un freno brutal a este desencadenamiento burlesco, sustituyéndolo por las sofisticaciones de la comedia de costumbres (Capra, Lubitsch, Hawks, McCarey) y, en Francia, por el vodevil filmado (René Clair). Sólo los hermanos Marx, W.C. Fields, los hermanos Prévert, y un poco más tarde Jacques Tati, Jerry Lewis y Pierre Étaix intentarán renovar la llama de esta *vis comica*, uno de cuyos últimos sobresaltos fue, en 1941, el famoso y un poco sobrevalorado *Loquilandia*.

Variété

Ewald André Dupont

Variété
Gn.: Leo Birinski, E.A. Dupont, a partir de una novela de Félix Holländer
Dir.: E.A. Dupont
Fot.: Karl Freund (BN)
Prod.: U.F.A (Erich Pommier)
Longitud: 2.844 metros
Interp.: Emil Jannings (*Huller*), Lya de Putti (*la muchacha*), Warwick Ward (*Artinelli*), doblados en las secuencias acrobáticas por los Tres Codonas

En lugar de registrar una situación dramática preexistente, aquí la cámara interviene en la acción, la comenta y le da dinamismo.

Un prisionero a punto de ser liberado bajo palabra relata la tragedia que motivó su condena. Trapecista en un circo ambulante, se enamoró de su compañera, una joven húngara, al punto de abandonarlo todo por ella. Ambos se asociaron con un acróbata célebre para un número que les supuso un gran éxito. Pero la joven engañaba abiertamente a su compañero con el recién llegado. Consciente de su desgracia, el hombre realiza una última proeza en el circo, antes de matar a su rival y entregarse a la policía.

de Griffith, y sin duda más alto que Eisenstein. El éxito del film no desmintió esta opinión a lo largo de los años. En 1984, un compositor americano, Giorgio Moroder, conocido por sus partituras para *El expreso de medianoche* y *American gigolo*, comercializó una nueva versión del film, teñido y sonorizado: allí se escuchan canciones interpretadas por Jon Anderson, Pat Benatar, Bonnie Tyler, etc. Este rejuvenecimiento de una obra maestra desconcertó a los puristas.

Napoleón

Abel Gance

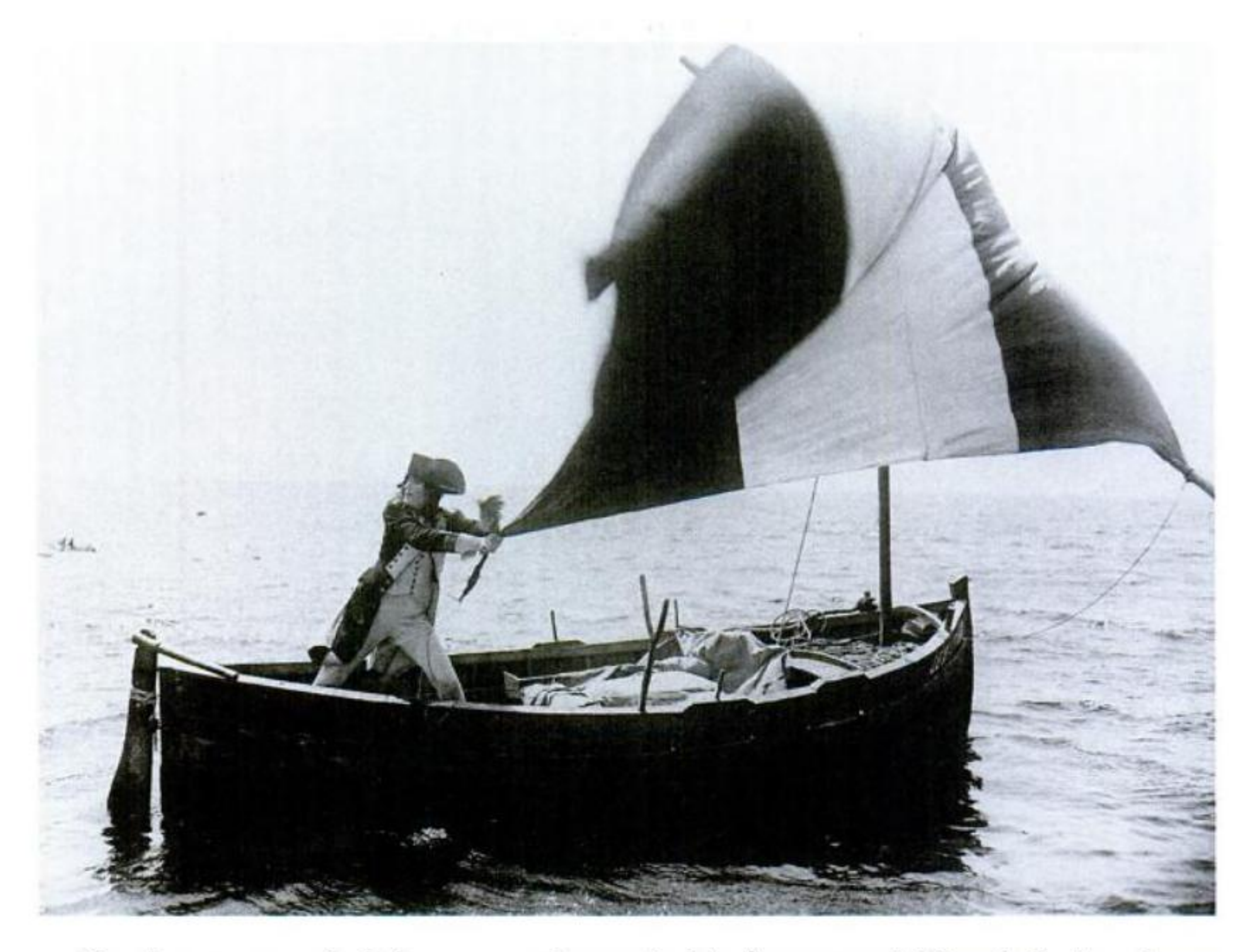
Napoleon vu par Abel Gance
Gn., dir., prod.: Abel Gance
Fot.: Jules Kruger (ayudado por una quincena de operadores) (BN).
Mus.: (perdida): Arthur Honegger
Longitud: 12.800 metros, reducidos a 5.600 y luego a 3.500 metros.
Interpr.: Albert Dieudonné (*Napoleón*), Gina Manès (*Josefina*), Philippe Hériat (*Salicetti*), Abel Gance (*Saint-Just*), Antonin Artaud (*Marat*), Edmond Van Daële (*Robespierre*), Koubitsky (*Danton*)

Gance pensaba a lo grande, tal vez demasiado. Su *Napoleón* se parece a un cohete explosivo de varios cuerpos, que vaga por el cielo del cine desde hace medio siglo… y que todavía conserva su fuego.

Estos seis capítulos, a su vez subdivididos en cuadros, no constituyen un total sino un ínfimo fragmento del gran sueño ganciano: 1) Juventud de Bonaparte en Brienne; nacimiento de *La Marsellesa*; toma de las Tullerías. 2) Bonaparte en Córcega; tempestad sobre la convención. 3) El asedio de Toulon. 4) Bonaparte y el Terror; asesinato de Charlotte Corday; Termidor; Vendimiario. 5) Boda con Josefina de Beauharnais; los adioses a la Revolución. 6) Partida a la campaña de Italia: el Águila y los «mendigos de la gloria».

La cámara enloquecida

Sublime pionero, artista renovador, profeta genial, demiurgo… Los calificativos hiperbólicos no han faltado para hablar de Abel Gance (1889-1981), que de buena gana se describía a sí mismo como un «surrealista épico». Contrastando con el protagonismo y la grandilocuencia de sus guiones, su desborde narrativo y plástico, el fracaso (previsible) de sus proyectos más queridos, sobre todo la desconfianza, comprensible, de los productores del entorno, vuelven a poner en su justo lugar a este coloso de pies de barro, que jamás fue mejor, quizá, sino en los «pequeños» temas, donde su desmesura cubierta de humor dio en el blanco (*La folie du Dr. Tube, El castillo de los fantasmas, El paraíso perdido, La Venus ciega*).



Previsto en un principio como un interminable fresco que debía cubrir el conjunto de la vida del Emperador, desde Brienne hasta Santa Helena, interrumpida, retomada, montada a pesar de todas las dificultades, sonorizada en 1934, rehecha con el correr de los años a partir de elementos dispersos, *Napoleón* revela las exageraciones de su creador, sus lagunas, también su brío técnico: Gance, verdadero «chiflado de la cámara», la lleva en mano, la ata a hamacas, la lanza al aire en globos... Sintiéndose constreñido con una sola pantalla, la multiplica en tres, transformando así ciertas secuencias (la partida a la campaña en Italia) en una yuxtaposición delirante de bajorelieves animados... No vale la pena buscar allí la mínima coherencia interna (como en *Intolerancia,* de Griffith); nada más que un tumulto visual, por otra parte no desprovisto de brillantez, y servido por buenos actores, copias que se ajustan a sus modelos: Dieudonné, Van Daële, Artaud o Gance mismo, que compone a un sorprendente Saint-Just.

1928, año clave

1928 fue para la historia del cine un año clave. Es el gran cambio a las «sonoras» en América y, también, en Europa. Nacen nuevas compañías (la RKO, la Tobis), que sacarán partido de los nuevos procedimientos de registro sonoro para las películas. Para los representantes del «arte mudo» (Griffith, Stroheim, L'Herbier, Epstein) es el canto de cisne. En Francia se moviliza la vanguardia:

el Studio 28, les Ursulines, conocen debates memorables. Las revistas especializadas (florecen por entonces: *Pour vous, Cinémonde…*) toman partido a favor o en contra de la nueva técnica. Un inventor, el profesor Chrétien, descubre un procedimiento de pantalla grande, el *Hypergonar*, cuya importancia no se conocerá hasta pasados muchos años. En Alemania, el expresionismo es destronado en beneficio de una «nueva objetividad». En Estados Unidos, el éxito de las primeras *talkies*, unidas al gran miedo a la inflación, aseguran las columnas del templo. En Rusia, donde Stalin asume el poder, se estrena *Tempestad sobre Asia* de Pudovkin. En Japón, convertido en uno de los grandes productores mundiales (800 largometrajes rodados cada año), se presenta *Wakodo no yume* del joven Yasujiro Ozu. Parece que ha llegado el momento del «enorme desbarajuste» que preconiza, en una revista corporativa francesa, el turbulento Jean Renoir.

1928, años de vacilaciones, de contradicciones… Así Jean Renoir, precisamente, pasa sin transición de *La cerillera*, film experimental rodado en las bambalinas del Vieux-Colombier, a *Tire au flanc*, un veterano cómico de impacto resueltamente popular. Así Marcel L'Herbier, tras la ambiciosa crónica social de *El dinero*, se desliza hacia el melodrama de aventuras con *Nuits de prince*. Así Abel Gance, tras los costosos fastos de *Napoleón*, se involucra en un pequeño film científico, *Marines et cristeaux*, antes de consagrarse a un laborioso *El Fin del mundo*. 1928 marca también, en efecto, el fin del mundo: el de los años locos y su prodigiosa efervescencia cultural. Se ha entrado, sin tener conciencia, en una época de peligros muy reales, en otra preguerra.

Una película supera a todas las demás: *La pasión de Juana de arco*, rodada en París por un danés, Carl Th. Dreyer, con una actriz de teatro que no se volverá a ver en la pantalla, Renée Falconetti. La «fotogenia», orgullo de las estrellas del mudo, se convierte en un concepto arcaico frente a las exigencias del micrófono rey.

1928 es todavía, en el crisol hollywoodiense, el triunfo de los cineastas emigrados: Josef von Sternberg, Paul Fejos, Paul Leni, Ernst Lubitsch y sobre todo Victor Sjöström, rebautizado por los estadounidenses como Seastrom (una obra maestra: *El viento*). Está también el impacto de *…Y el mundo marcha* de King Vidor, un film «neorrealista» anticipado a su tiempo, el estreno de *El circo* de Chaplin, el triunfo del duo de Laurel y Hardy (diez cortos en la MGM), y el nacimiento de un pequeño ratón llamado Mickey Mouse, de espectaculares correteos.

Para los cinéfilos de los dos contintentes, 1928 es también la fijación de los «mitos» femeninos ante todo perturbadores: Louise Brooks en *Lulú*, Mary Duncan en *Torrentes humanos*, Greta Garbo en *El demonio y la carne*, tres rostros complementarios del erotismo de la pantalla. Tan sólo la última franqueará, gloriosamente, el cabo del cine parlante.

Finalmente, para el cortometraje europeo 1928 será un año fasto: *La estrella de mar, La zona, París-Cinéma, La pequeña Lili, El puente*, etc. Los actores mismos irrumpen: Gaston Modot (*La tortura por la esperanza*), Albert Préjean (*Aventura en el Luna Park*)… Pero la sorpresa llega sobre todo con *Un perro andaluz*, bofetada al conformismo dada por dos españoles del grupo surrealista: Luis Buñuel y Salvador Dalí. Decididamente es tiempo de que las «sombras blancas» de la pantalla muda cedan el lugar a las «locas cantoras» (título de dos películas de éxito). Como escribe el dramaturgo Steve Passeur en *Le Crapouillot*: «Por fin el cine habla, bien o mal, pero habla, y ningún poder en el mundo lo hará callar».

Torrentes humanos

Frank Borzage

The River
Gn.: Philip Klein, Dwight Cummins, John Hunter, a partir de la *nouvelle* de Tristan Tupper
Dir.: Frank Borzage
Fot.: Ernest Palmer (BN)
Prod.: Fox
Duración: 96 minutos
Interpr.: Mary Duncan (*Rosalee)*, Charles Farrell (*Allen John Pender*), Alfred Sabato (*Marsdon*), Ivan Linow (*el sordomudo*)

Sensibilidad, delicadeza, exaltación del sentimiento pero también del deseo físico: trazos todos que uno no esperaría encontrar afianzados en la producción hollywoodiense de turno.

En alguna parte de Alaska. Una cabaña al borde de un río guarece a Marsdon, un trampero de rudos modales, y a Rosalee, una belleza hosca que suscita la codicia de los hombres. Uno de ellos, muy obstinado, resulta muerto por el amante celoso, que es arrestado y encarcelado. La mujer queda sola, en compañía de un cuervo domesticado. Llega el invierno, trayendo de la montaña a un leñador atractivo como un vikingo, Allen John, que se enamorará locamente de la mujer del cuervo. Presa de una suerte de trance erótico, él parte a derribar árboles con el pecho desnudo en medio de la noche y el frío. Ella lo reanima, lo cura, lo ama. Nada podrá refrenar esta pasión desatada: en primavera, los dos jóvenes descenderán a la playa…

Pastoral del amor triunfante

Desde su estreno, *Torrentes humanos* obtuvo una amplia respuesta, sobre todo en Francia. La *Revue du Cinéma* vio en ella «uno de esos raros filmes en los que el rostro del amor nos conmueve por su verdad». Esta película corona la obra muda de uno de los grandes cineastas de Hollywood, Frank Borzage (1893-1961); ya en el cine sonoro llegará a rodar algunos bellos títulos, sellados con el mismo romanticismo estremecedor: *Fueros humanos; Deseo; Three Comrades.* Es la gran tradición del «cine del corazón» (inaugurada por Griffith y DeMille, y que continuarán un John Stahl, un Douglas Sirk) que Borzage ilustra con una especie de ingenua frescura cuyo secreto parece haberse perdido.

Como todas las copias de *Torrentes humanos* habían desaparecido, no se conocían de ella más que relatos fantasiosos. Como el que contaba que la mujer se acuesta desnuda sobre el cuerpo de su amante para reanimarlo; en realidad, es él quien está desnudo, la mujer se limita a entreabrir su bata antes de acostarse sobre él. La reciente exhumación de una copia (desgraciadamente incompleta) ha permitido al menos verificar que se trata de una gran obra maestra.



...Y el mundo marcha

King Vidor

The Crowd
Gn.: King Vidor, John V.A. Weaver, Harry Behn
Dir.: King Vidor
Fot.: Henry Sharp (BN)
Prod.: MGM (Irving Thalberg)
Duración: 95 minutos
Interpr.: James Murray (*John Sims*), Eleanor Boardman (*Mary*), Bert Roach (*Bert*)

Tras los pasos de Stroheim, King Vidor eligió sumergirse en las penumbras de la vida urbana. Pero, en lugar del sarcasmo, optó por una mirada lúcida y sensible.



tes: Nueva York, Berlín, París, Odessa, etc. Sin ponerse de acuerdo, cineastas como King Vidor (*...Y el mundo marcha*), Walter Ruttmann (*Berlín, Sinfonía de una gran ciudad*), Marcel Carné (*Nogent, Eldorado du dimanche*), Dziga Vertov (*El hombre de la cámara*) o el equipo de *Menschen am Sonntag* (Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Fred Zinnemann) se dedicaron a captar las alegrías sencillas y los dramas latentes de las ciudades modernas.

De estas crónicas urbanas, el cineasta húngaro emigrado a Estados Unidos Paul Fejos (1898-1963) ofreció con *Soledad* la versión más amable, pero no la menos poética. Sus amores de domingo son de una realidad abrumadora, el decorado por el que se mueven aparece captado con justeza y sensibilidad. Ni asomo de afectación existe en esta crónica de un idilio en Coney Island, pero sí un humor y una discreta complicidad que recuerdan al arte del cuentista americano O. Henry. Fejos llegó incluso a arriesgarse con efectos de coloreado (¡una luna dorada se destaca en un cielo azul turquesa!) y la temprana sonorización de tres secuencias, pero esos borrones no llegan a arruinar la exquisita dulzura de esta película. Volverá a encontrar el encanto difuso, atemporal, en dos producciones, sonoras, rodadas en Hungría y Austria: *Marie, leyenda húngara* (1932, con Annabella) y *Det Gyldne smil* (1933). El resto de su obra es poco conocida o intrascendente.

René Clair se entusiasmó con *Soledad*, que demostraba que Norteamérica podía, al lado de «ruines cascotes» como *Ben Hur*, «interesarse por obras originales, alentar el esfuerzo de un espíritu curioso y buscar el éxito más allá de la fabricación en serie».

El viento

Victor Sjöström

The Wind
Gn.: Frances Marion, según la novela de Dorothy Scarborough
Dir.: Victor Seastrom (Sjöström)
Fot.: John Arnold (BN)
Dec.: Cedric Gibbons
Prod.: MGM (Irving Thalberg)
Duración: 73 minutos
Interpr.: Lillian Gish (*Letty Mason*), Lars Hanson (*Lige Hightower*), Montagu Love, Dorothy Cummings

El viento es la poesía de *Amanecer* en el áspero decorado de *Avaricia*. Toda la estética característica del cine mudo se encuentra aquí cristalizada.

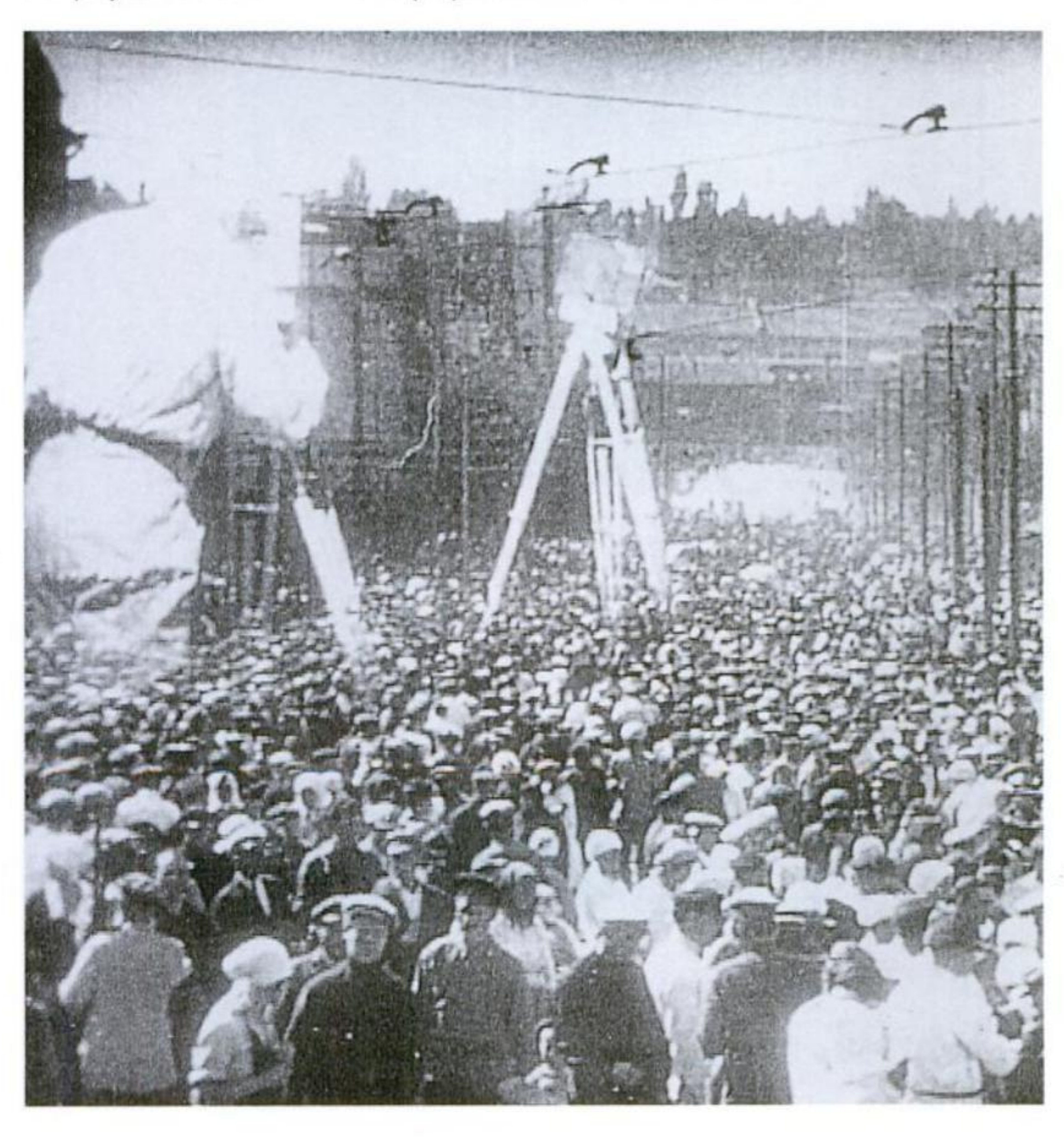
Una joven mujer de Virginia, Letty Mason, va a vivir con sus primos a Sweet Water, en un perdido rincón del desierto de Mojave. El lugar es árido, desolado, y se ve continuamente sacudido por el viento. Los celos de las mujeres y el deseo brutal

El hombre con la cámara

Dziga Vertov

Chelovek s kino-apparatom
Gn., dir., mont.: Dziga Vertov
Fot.: Mikhail Kaufman (BN)
Duración: 65 minutos
Interpr.: Mikhail Kaufman (*el hombre de la cámara*) y anónimos (*habitantes de Odessa*)

¿Será el cine un «trompo que gira» (así puede traducirse el seudónimo «Dziga Vertov»)? Este film manifiesto, a la vez heteróclito y firmemente estructurado, refleja la complejidad de lo vivo e intenta proporcionarnos un sentido de ello.



Si existe una película reacia a todo esquema narrativo, bien podría ser ésta. No hay «historia», sino una simple suma de vistas documentales, articuladas según un montaje complejo. El pretexto es la vida cotidiana de una gran ciudad (Odessa), un día como otro cualquiera. Por la mañana la ciudad despierta, los proletarios se apresuran hacia sus trabajos, las máquinas se ponen en marcha, las calles se animan, la agitación urbana se vuelve más y más febril... Luego llega la pausa del mediodía, seguida por la siesta y, para algunos privilegiados, las alegrías de la playa. Cae la noche... Pero hete aquí que la cámara se entusiasma, las imágenes son telescópicas, el operador enloquece, la pantalla parece escindirse en dos partes... ¡El poder de este ojo mecánico decididamente no tiene límites!

El ojo de Moscú

Parafraseando el título de una película similar de Walter Turrmann sobre Berlín, podría decirse que se trata aquí de la «cacofonía de una gran ciudad». Parece que el autor ha querido demostrar que el realismo cinematográfico es una ilusión, de la cual el espectador debe tomar distancia mediante un esfuerzo de análisis «dialéctico»; que el cine, por demasiado tiempo a la zaga de la literatura y el teatro, tiene interés en forjar su lenguaje propio, aunque sea al precio de cierto narcisismo, y que es un deber del hombre de la cámara romper el proceso de alienación del relato y «pisarle los talones a la vida». De una visión lúcida y voluntariamente socarrona de la realidad surgirán tal vez las primicias de un hombre y un arte nuevos. Con este fin, multiplica las búsquedas formales y los efectos de montaje sofisticados, pasando por ejemplo de un pestañeo a un plano de persianas que se levantan, o asociando el arreglo de una muchacha con la limpieza de la ciudad. De eso a pretender que, mediante semejantes acercamientos, que se quieren «significativos», el cine —que Dziga Vertov, alias Denis Abramovich Kaufman (1895-1954), llama *kinoglaz,* «cine ojo»— está en condiciones de «descifrar el mundo visible» y por lo tanto de transformarlo, hay una gran diferencia...

Las seductoras teorías de Dziga Vertov se apreciarían mejor si a fin de cuentas no remitieran a una ideología totalitaria, como lo demuestran sin tapujos el resto de sus películas. En homenaje a este pionero del cine militante, adepto a la estética de la deconstrucción, Jean-Luc Godard creó, en 1968, el Grupo Dizga-Vertov.

La caja de Pandora (Lulú)

Georg Wihelm Pabst

Der Büchse der Pandora
Gn.: Ladisdlaus Vajda, a partir del díptico de Frank Wedekind *Erdgeist* y *Die Büchse der Pandora*

Dir.: G. W. Pabst
Fot.: Günter Krampf (BN)
Dec.: Andrei Andreiev
Prod.: Nero Film (Seymour Nebenzahl)
Duración: 120 minutos
Interpr.: Louise Brooks (*Lulú*), Fritz Körtner (*doctor Schön*), Franz Lederer (*Alwa*), Carl Goetz (*«papa» Schigolch*), Gustav Diessl (*Jack el Destripador*)

«El cine», decía Jean George Auriol, «es el arte de hacer hacer cosas lindas a mujeres lindas.» *La caja de Pandora* responde a esta definición: una criatura de sueño ríe, baila, llora, goza y muere allí sin una sola exclamación.

Lulú es una joven despreocupada y perversa que maneja a los hombres según su capricho. No guarda verdadero afecto más que a su «papá», el viejo zorro Schigolch. Está a punto de casarse con el rico doctor Schön, aunque no deja de coquetear abiertamente con Alwa, hijo de este último, que está perdidamente enamorado de ella. Despechado por su mala conducta, Schön la persuade para que se suicide: será él quien reciba el disparo. Absuelta, Lulú abandona Alemania con Alwa y otros fieles. Viven de recursos extremos, y poco a poco caen en la miseria. Una noche de Navidad, en medio de la bruma del East End londinense, Lulú conocerá a su último amante: Jack el Destripador...

Un ícono erótico

Lulú es la heroína de dos obras del dramaturgo alemán Frank Wedekind, *El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora*. La sociedad burguesa recibe allí un duro tratamiento, y también se afirma con fuerza la reivindicación de la libertad sexual. Alban Berg hará con ellas su célebre ópera *Lulu.* G.W. Pabst (1885-1967) se inscribe también en esta corriente de realismo «libertario»: tras haber sacrificado un tiempo a los laberintos expresionistas, eligió el camino de la «nueva objetividad», social y psicológica, notablemente en *La calle sin alegría* (1925).

Lulú lleva estos diversos componentes a un alto grado de poetización. Basta decir que Pabst tuvo la suerte de encontrar a la actriz ideal, con un aura no superada: Louise Brooks, «la anti-estrella» (1906-1985). Esta actriz estadounidense, formada por Howard Hawks y William Wellman, irradia literalmente sensualidad, pasando por todos los estados, desde el servilismo hasta la liberación amorosa. La dirección, «subordinada a las necesidades de expansión de la intérprete, testimonia una extraordinaria maestría en el arte de interpretar con alusiones, de pasar del realismo descriptivo a la poesía hechizadora» (Freddy Buache). Gracias a ella, y a un agudo sentido de la *Stimmung*, sobre todo en las escenas finales, *La caja de Pandora* se convierte en una joya del más puro erotismo cinematográfico.

Vanguardia o cine puro

Comúnmente se utiliza la palabra «vanguardia» en el vocabulario militar, para desingar los órganos de reconocimiento y de protección que avanzan separados por delante de las tropas. Por extensión, el término se aplica a las criaturas que, en los dominios literarios o artísticos, están avanzadas a su tiempo y se oponen a las normas en vigor. «La vanguardia», dice Mario Verdone, «busca, precede, estimula; opone lo nuevo a lo viejo, el porvenir al pasado, la transgresión a la legalidad.» Su ideal sería la instauración de una «contracultura».

De manera menos extensiva, este vocablo hace referencia a una actividad marginal, de tipo experimental, que se fue desarrollando a lo largo de la historia del cine, independientemente de los grandes circuitos de producción o contra ellos. Esto comenzó en Francia, tras la Primera Guerra mundial. En ruptura declarada con cierto tipo de cine «popular» (tal como lo concebía, por ejemplo, Louis Feuillade), surge un movimiento en vistas a la promoción de un «séptimo arte» autónomo, que rechaza las convenciones del guión, los subtítulos, la dramaturgia, etc. El italiano Ricciotto Canudo fue el apóstol de esta reacción, a la cual se sumaron Louis Delluc, Jean Epstein, Germaine Dulac y algunos otros.

Se comienza a hablar de «fotogenia» y «cineplástica». Esta primera vanguardia sólo consigue un público muy limitado. No obstante, dio vida a algunas obras ambiciosas como *El hombre generoso, Corazón fiel, La mujer de ninguna parte, Eldorado* o *La inhumana*.

Una segunda tendencia se desplegó entre 1925 y el fin del mudo. Ésta será más tumultuosa, más empírica, muy influenciada por el dadaísmo y el surrealismo, y se extenderá por un pequeño territorio de Europa. Es la época del desarrollo de los cineclubes y de salas parisienses especializadas (Ursulinas, Estudio 28); se afirma una crítica independiente, notablemente con *La Revue du Cinéma*, de Jean George Auriol. Escritores y pintores reciben encargos de mecenas para rodar películas. Se habla entonces de «cine puro», de «película integral».

Surgido de determinados cenáculos, el movimiento irrigará en profundidad el arte de la pantalla. Se conservarán los ensayos de Fernand Léger (*El ballet mecánico*), de Man Ray (*L'étoile de mer*), de Antonin Artaud, asistido por Germaine Dulac (*La coquille et le clergyman*), de Alberto Cavalcanti, de Dmitri Kirsanov. El film faro de esta segunda vanguardia fue el explosivo *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí, según una aplicación al cine de la escritura automática cara a los surrealistas. Buñuel reincidirá con *La edad de oro* (1930), verdadera máquina de guerra dirigida contra la sociedad burguesa, que la censura prohibirá. Aunque muy distanciado de semejantes agitadores, Jean Cocteau se inscribió en su estela con *La sangre de un poeta* (1930), que combinaba los ideales de la vanguardia junto con sus fantasmas personales.

En Alemania, en Bélgica, en los Países Bajos, el movimiento es seguido por Walter Ruttman, Hans Richter, Henri Storck y el propio Eisenstein, que supervisa en Francia un cortometraje de inspiración «vanguardista», *Romance sentimental*.

La influencia se hace notar en el documental (*Nogent, Eldorado du dimanche, A propósito de Niza*), el film científico (Jean Painlevé), y el militante (Joris Ivens). La animación también empieza con Oscar Fischinger, Berthold Bartosh y Len Lye.

El cine sonoro pondrá un brutal punto y final a estas investigaciones.





Marlene Dietrich en *El ángel azul* (1930) de Josef von Sternberg



Gracias a su mezcla de realismo y esteticismo, su lirismo anclado en lo cotidiano, su poder de subversión, Jean Vigo se afirmó desde muy joven como uno de los grandes poetas del séptimo arte: el Rimbaud de la pantalla.

Una boda en un pequeño pueblo del Oise. Juliette, hija de campesinos, desposa a Jean, un marinero. Apenas terminada la ceremonia, la pareja se embarca a bordo de *L'Atalante*, una barca a motor cuyo itinerario está fijado por la compañía de navegación. La tripulación se compone de un grumete y un viejo lobo de mar, tío Jules, que vive en su cabina en medio de los gatos, la música y de un inverosímil cuchitril de objetos recogidos en los cuatro rincones del mundo. Juliette tiene alma novelesca; sueña con París y los hermosos vestuarios; se deja embriagar por las necedades de tío Jules y su imaginario de bazar. Por fin avistan París. Jean lleva a su mujer a una taberna. Ella se deja arrastrar por un vendedor ambulante, provocando la irritación de Jean, que decide acortar la escala. Pero Juliette quiere vivir su vida y se escapa…

Es invierno, y la joven mujer desamparada se encuentra pronto entre los desocupados y miserables. Un ladrón intenta arrancarle la cartera. A bordo de la barca reina la consternación. Jean no duerme, la Compañía amenaza con retirarle la licencia. Tío Jules decide partir para buscar a «la patrona». La encuentra en un negocio de discos,

escuchando el canto de los marineros. La carga a hombros y la lleva hasta Jean, que la espera. Reunida la pareja, *L'Atalante* parte hacia nuevas costas...

El barco ebrio

«Si se examina el cine francés de comienzos del sonoro, puede advertirse que entre 1930 y 1940 Jean Vigo se encontró prácticamente solo entre el humanista Jean Renoir y el visionario Abel Gance», escribió François Truffaut.

La existencia breve y dolorosa (1905-1934) de este creador fuera de lo común se cifra en la imagen de una obra pura y sin concesiones. Hijo del militante anarquista Miguel Almereida, formado en la escuela vanguardista, de salud frágil (pasó varias temporadas ingresado), Vigo no pudo realizar más que cuatro películas, de las cuales sólo una fue un largometraje, todas marcadas por el sello de una fuerte sensibilidad y de un lirismo a flor de piel. *A propósito de Niza* (1929) es un «punto de vista documentado» acerca de la aldea de millonarios de una saludable inspiración, influenciado por la teoría soviética del «montaje de atracciones»; *Taris roi de l'eau* (1931), una delicada marina; *Cero en conducta* (1933), un libelo contestatario de un humor arrollador. Ayudado por la fotografía de Boris Kaufman (que fue el operador de Dziga Vertov) y, para la última, de Maurice Jaubert en la música, Vigo manifiesta allí un inconformismo, una libertad de tono, una espontaneidad y, sobre todo, «un contacto constante con la vida, con las cosas presentes» (Jean Dasté), únicas en el cine francés. La crítica no percibió de inmediato la novedad, y la censura no le ahorró sus golpes (*Cero en conducta* fue prohibida hasta 1945).

Con *L'Atalante*, filmada en pleno invierno por un hombre atenazado por la enfermedad (murió de tuberculosis pulmonar, apenas terminada la película), y distribuida en las peores condiciones (con numerosos cortes y la inclusión impuesta de una cantilena de moda, *Le chaland qui passe*), Vigo dio al séptimo arte su *Barco ebrio.* Comenzando como una farsa campestre a lo Dubout, la obra culmina como un maravilloso poema de amor, tras un desvío por la canción popular a lo Bruant (la secuencia de la taberna), la fantasía surrealista y el documental social (los desocupados caminando frente a la fábrica). Michel Simon, maquillado de manera increíble, parece directamente salido de una novela de Céline o de Mac Orlan; la pareja Jean Dasté/Dita Parlo tiene una rara presencia carnal; el decorado, el ritmo, la música aportan a la aventura la atracción de un sueño despierto. El milagro consiste en que la suma de todos estos componentes produce el resultado del agua cristalina. Nadie habló mejor de ella que Élie Faure, en un texto publicado en 1934: «Este equilibrio de todos los elementos del drama visual en la recepción tierna de una aceptación total [...], ese marco tan despojado, tan desprovisto de rellenos ampulosos, clásica en suma, [es] el espíritu mismo de la obra de Jean Vigo, atormentado, febril, saturado de ideas y de una fantasía truculenta, de un romanticismo virulento o incluso demoníaco, aunque a la vez constantemente humano.»

Capricho imperial

Josef von Sternberg

The Scarlett Empress
Gn.: Manuel Komroff, a partir de los *Cuadernos* de Catalina de Rusia
Dir.: Josef von Sternberg
Fot.: Bert Glennon (BN)
Dec.: Hans Dreier, Peter Ballbusch
Mus.: J.M. Leipold, W. Frank Harling, sobre temas de Tchaikovsky y Mendelssohn
Prod.: Paramount (Adolph Zukor)
Duración: 110 minutos
Interpr.: Marlene Dietrich (*Sofía-Federica/Catalina II*), Sam Jaffe (*el gran duque Pedro*), John Lodge (*conde Alexei*), Louise Dresser (*la emperatriz Isabel*), Maria Sieber (*Sofía niña*)

Josef von Sternberg, con la bendición de la Paramount, edifica aquí un altar de un barroco escalonado para gloria de su musa, Marlene Dietrich.

La joven princesa Sofía-Federica tiene la promesa de un destino glorioso: deberá desposar al gran duque Pedro, heredero del trono de Rusia. Despachada a la corte con un gran equipaje, bajo la conducción del seductor conde Alexei, sueña con su futuro de felicidad en San Petersburgo. Se llevará un desengaño cuando le presenten a su prometido, pues se trata de un enano degenerado, que no conoce otra cosa más que sus vicios de niño caprichoso. La boda tiene lugar en medio de la pompa y el incienso. Convertida en la perturbadora Catalina, la joven buscará compensaciones en la compañía de galantes militares. En tanto que su marido juega con soldaditos de plomo, ella hace estragos en los cuarteles. A la muerte de la reina madre, se sirve del ejército para fomentar un golpe de estado. No tardará en ser proclamada emperatriz de todas las Rusias.

Una pantalla para Marlene

Apogeo de la sociedad Sternberg-Marlene Dietrich, modelo de encantamiento que barre los escollos de la verosimilitud histórica, joya del barroco cinematográfico, *Capricho imperial* forma parte de esos filmes que suscitan, entre sus adeptos, un entusiasmo sin reservas. Desde Henri Langlois hasta Jean Mitry, no alcanzan las palabras para celebrar estos «fastos exuberantes», este «mundo de iconos estáticos», y este «absoluto de formas». Es cierto que Sternberg (1894-1969) —que a partir de *El ángel azul* no ha cesado de dar rienda suelta a sus fantasmas— llegó allí al paroxismo de su imaginario; el más ínfimo elemento del decorado o de los accesorios, de los cuales él en persona aseguró el acabado, la división de zonas de luz y sombra, el modelado de los rostros, la tela de los vestidos, todo se integra en una arquitectura grandiosa,

Duración: 75 minutos
Interpr.: Boris Karloff (*el monstruo*), Colin Clive (*Frankenstein*), Valerie Hobson (*Elizabeth*), Elsa Lanchester (*Mary Shelley/la novia*), Ernest Thesiger (*doctor Pretorius*), O.P. Heggie (*el eremita*)

El mito de Frankenstein, de importanción inglesa, ha sido adoptado por el cine americano. El «Prometeo moderno» se convierte allí en víctima de la investigación científica.

En Inglaterra, en el siglo XIX, una amistosa velada reúne a tres escritores: Byron, Shelley y su mujer Mary. Los tres evocan el destino trágico del ser creado por el doctor Frankenstein: no murió, como se creía, en un incendio provocado por los aldeanos encolerizados; ha sobrevivido y encontrado refugio en casa de un eremita del bosque, que le enseñó algo de humanidad. Pero no ha terminado con sus verdugos: el satánico doctor Pretorius persuade a su colega Frankenstein para que le fabrique una novia. El proyecto será ejecutado durante una noche de tormenta, con chisporroteo del aparato eléctrico. Pero el monstruo femenino tiene reacciones imprevisibles. La explosión del laboratorio pondrá punto y final a la horrible experiencia.

El amor entre los monstruos

Es raro que en el cine una secuela concebida para explotar un primer éxito sobrepase a la obra inicial. Es el caso de esta segunda *Frankenstein*, realizada por el mismo equipo cuatro años después de la aparición, espectacular, de la primera. Volvemos a encontrar aquí al director James Whale (1896-1957), que mientras tanto ha filmado *El hombre invisible* (1933), y al actor Boris Karloff (1887-1969), que quedará marcado de por vida por este papel. El éxito de la serie se explica por el clima puritano de los Estados Unidos de los años 30. Es al maquillador Jack Pierce a quien debemos la creación de la célebre máscara (frente alta, párpados pesados, trazos de injertos múltiples), a la vez horrenda y patética.

Pero los autores han hecho algo mejor que ceder a la explotación de un filón terrorífico: han humanizado profundamente al personaje. La criatura del Mal se convierte en la víctima de un protesista neurótico; el espectador ya no teme a este nuevo monstruo, sino que siente piedad por él. Es el sádico Pretorius la causa de todo: habiendo ya terminado con la fabricación de homúnculos, no cesa hasta darle al monstruo una compañera, en vistas al establecimiento de una dinastía. Hay algo nazi detrás de todo esto, y comprendemos la revuelta de los conejillos de indias contra la perversidad de este aprendiz de hechicero. Prueba decisiva de la clarividencia: la criatura destruye al Malvado (Pretorius), pero salva al Bueno (Frankenstein).

L'homme de nulle part

Pierre Chenal

L'homme de nulle part
Gn.: Armand Salacrou, Pierre Chenal, Christian Stengel, a partir de la novela de Luigi Pirandello *El difunto Matías Pascal*
Dial. Adicionales: Roger Vitrac
Dir.: Pierre Chenal
Fot.: Joseph-Louis Mundwiller, André Bac, F. Izzareli (BN)
Mus.: Jacques Ibert
Prod.: General Productions
Duración: 95 minutos
Interpr.: Pierre Blanchar (*Matías Pascal/Adrien Méis*), Isa Miranda (*Luisa*), Robert Le Vigan (*Papiano*), Catherine Fonteney (*la viuda Pescatore*), Sinoël (*Paleari*), Ginette Leclerc (*Romilda*), Margo Lion (*la Caporale*), Alcover (*Malagna*), Palau, René Génin, Maximilienne
La versión italiana fue supervisada por Corrado d'Errico

El cine francés de los años 30 es una cantera de buenos artesanos que la historia ha olvidado con demasiada facilidad. Pierre Chenal es en cierto modo el portaestandarte de estos talentos oscuros.

Una pequeña provincia italiana a comienzos del siglo XX. Un hombre joven sin recursos, Matías Pascal, lleva una vida familiar miserable entre su mujer y su suegra. Tras un desprecio, se hace pasar por muerto. Demasiado feliz de su suerte, huye a Roma y, habiéndole sonreído allí la fortuna, comienza una nueva existencia bajo nombre falso. Se queda prendado de una muchacha, Luisa, novia de un estafador. Temiendo ser desenmascarado, regresa a su pueblo, para descubrir que su mujer se ha vuelto a casar, y ha dado a luz a un niño. Todo se arreglará con la ayuda de un empleado municipal complaciente; debidamente registrada su segunda identidad, Matías podrá volver junto a Luisa y casarse con ella.

Una película seriada inteligentemente popular

Detrás de los popes de la producción francesa (Renoir, Pagnol), encontramos algunos cineastas de segundo orden, no asociados a corriente alguna, género o escuela determinados, pero que de buen grado los tocan todos, apoyándose en equipos sólidos que les aseguran un importante público: Serge de Poligny, Edmond Gréville, Jacques Tourneur… Si ninguno de sus filmes ha hecho historia, no por ello dejan de testimoniar la vitalidad de un arte y de una industria resueltamente *populares.*

Muy representativo de esta tendencia es Pierre Chenal (1904-1990). Se afirma como un excelente creador de ambientes, afrancesa hábilmente autores tan diversos como Dostoievky, Pirandello o James Cain, se rodea de colaboradores prestigiosos y elige con cuidado a sus intérpretes. Hay en su obra —de preguerra (*Le martyre de l'obèse,* 1933; *Le*

hombre paga las consecuencias. Enfermo de un «taylorismo» agudo, es transportado al hospital. A la salida, se encuentra desempleado y reducido a vivir de recursos desesperados. Recoje a una muchacha en la miseria, y decide volver a buscar empleo. Pero lo persigue la desgracia: tras una velada en prisión, se convierte en mozo de la taberna donde canta su amiga. Improvisa un número de variedades que resulta ser un triunfo, pero aun así, es necesario seguir huyendo de la sociedad de la gente bienpensante; y una mañana lo encontraremos en el camino…



¡Carlitos canta!

Esta sabrosa sátira del mecanicismo industrial y, por extensión, de las mutaciones económicas y sociales que conocería desde entonces Estados Unidos, junto con el espectro siempre presente del desempleo, habría sido tal vez inspirada por la

visión de Chaplin de *¡Viva la libertad!*, de René Clair, que a su vez le debía bastante al autor de *Carlitos trabaja.* Pero esas son sutilezas de historiadores: el hecho es que Chaplin está aquí en plena posesión de su genio cómico, y que ciertos pasajes de bravura (por ejemplo, la carrera en patines en la gran tienda) alcanzan la perfección. La curva melodramática, que tal vez arruinaba un poco *Luces de ciudad* (1931), aquí es evitada.

Además, Chaplin se permite la fantasía de realizar, ocho años después del nacimiento del cine sonoro, una película casi muda; la única parte hablada (su canción improvisada en la taberna, a partir de la tonada *Je cherche après Titine*) está hecha de sílabas desprovistas de sentido: ¡golpe bajo a los diálogos que entonces invadían las pantallas! Volverá al mismo esquema con la homilía final de *El gran dictador* (1940). No obstante Chaplin no ha dicho su última palabra de virtuoso de la comedia de costumbres: *Monsieur Verdoux* (1947) y *La condesa de Hong Kong* (1967) se contarán también entre sus mejores películas.



Blancanieves y los siete enanitos

Walt Disney Prod.

Snow White and the Seven Dwarfs
Gn.: Dorothy Ann Blank, Richard Creedon, Earl Hurd, Ted Sears., etc., a partir del cuento de Grimm
Dir.: David Hand
Fot.: Technicolor
Prod.: Walt Disney
Duración: 83 minutos
Voces: Adriana Caselotti (*Blancanieves*), Harry Stockwell (*el príncipe valiente*), Lucille Taverne (*la reina*)

El dibujo animado es una ramificación del séptimo arte reservada a los poetas de la pantalla. El genio de Disney consistió en transformar esta labor de termita en una industria y un arte mayúsculos.

Érase una vez una joven princesa llamada Blancanieves, a quien su madrastra, una reina malvada, celosa de su belleza creciente, decide hacer matar por su guardia. Pero el verdugo, asaltado por la piedad, se contenta con abandonarla en el bosque. Ella llega a un claro donde siete amables enanos tienen su cabaña. La joven muchacha se duerme en este paraíso silvestre. Pero la reina no ha terminado su misión. Advertida por su espejo mágico del retiro de Blancanieves, se presenta allí disfrazada de hechicera y logra captar su confianza: le ofrece una manzana envenenada que conducirá a la desdichada joven a la tumba, para gran desesperación de los enanos, impotentes. Será necesario el beso de un príncipe valiente para resucitarla, mientras que la bruja encontrará su justo castigo.

La primera piedra de «Disneyworld»

Walt Disney (1901-1966) nació en Florida de padres canadienses. Trabajando en colaboración con el dibujante Ub Iwerks, conocerá en el nacimiento del cine sonoro un éxito apabullante al crear un pequeño personaje, Mortimer, que, después de unos pocos arreglos, se convertirá en Mickey Mouse: un ratón de aspecto bonachón y de trazos muy estilizados, que habrá de competir con Félix y Krazy Kat, de inspiración más elitista. Con el color y la música como colaboradores, Mickey se convirtió en una estrella de primera fila, permitiendo prosperar a la empresa Disney. Otros personajes, concebidos según el mismo esquema discretamente antropomórfico, surgirán también de esta pluma de oro.

De allí el proyecto, fastuoso, de apostar todas las fichas a un dibujo animado de larga duración, en colores, el primero en su género. El presupuesto total sobrepasó el millón y medio de dólares, con un reembolso centuplicado gracias al éxito mundial del film. La realización de *Blancanieves y los siete enanitos* duró tres años y movilizó a un ejército de técnicos: animadores, maquetistas, decoradores, dibujantes, acuarelistas, etc. El film contiene más de cien mil imágenes, y necesitó cerca de un millón de croquis y bocetos. Lo sorprendente es que de semejante monstruo industrial haya nacido una obra plena de fantasía y de gracia. El milagro no volverá a producirse, y los filmes siguientes de la «fábrica» Disney, después de algunos bellos triunfos (*Pinocho, Fantasía*), se diluirán progresivamente en lo empalagoso y uniforme.

La gran ilusión

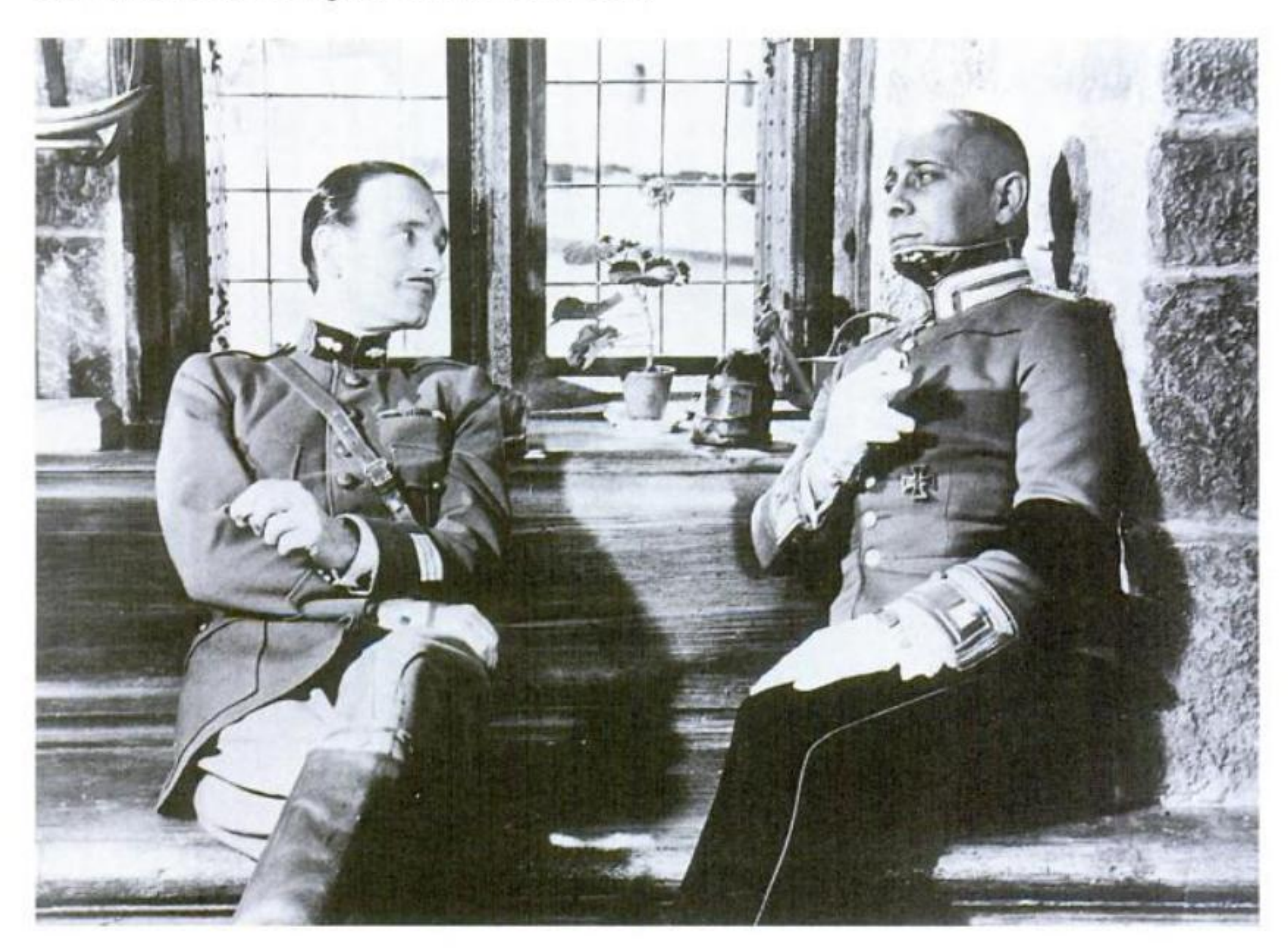
Jean Renoir

La grande illusion
Gn., diál.: Jean Renoir y Charles Spaak.
Dir.: Jean Renoir
Fot.: Christian Matras (BN)
Mus.: Joseph Kosma
Prod.: RAC (Albert Pinkovitch, Frank Rollmer)
Duración: 113 minutos
Interpr.: Erich von Stroheim (*von Rauffenstein*), Jean Gabin (*Maréchal*), Pierre Fresnay (*de Boïeldieu*), Marcel Dalio (*Rosenthal*), Carette (*el actor*), Jean Dasté (*el instructor*), Dita Parlo (*Elsa*)

A la inversa, o como complemento de *La regla del juego*, una obra de una sencillez y de una veracidad hasta tal punto universales que cualquiera puede reconocerse en ella.

1916, en el frente alemán. Dos oficiales franceses, el capitán del Estado Mayor Boïeldieu y el lugarteniente de aviación Maréchal, se encuentran presos. Sus compañeros de cautiverio son un instructor, un ingeniero, un actor y un judío, Rosenthal. Las diferencias de clase son olvidadas, y la vida se organiza de manera más bien

agradable, gracias a la tolerancia de los carceleros. No obstante, todos sueñan con la libertad. Rosenthal y los dos oficiales son transferidos a una fortaleza, comandada por el *junker* von Rauffenstein, un aristócrata de rancia estirpe: este último trata con particular deferencia a su homólogo francés, sin dejar de impartir una estricta disciplina. Maréchal y Rosenthal, sin embargo, conseguirán evadirse, gracias a la complicidad activa de Boïeldieu, a quien Rauffenstein se verá obligado a abatir. Los fugitivos, al borde de sus fuerzas, serán albergados durante algunos días por una campesina alemana, antes de franquear la frontera suiza.



El memorial de la libertad

Nacido en el seno de una familia de artistas, tras su primera incursión en el cine en 1924, Jean Renoir (1894-1979) se afirmó rápidamente como un maestro, manifestando la misma soltura en la adaptación de obras literarias, investigaciones de vanguardia, sátira bufonesca y melodrama social. Una fuerte filosofía personal, el genio de la improvisación, una alegría superior, en el límite del desprecio, trascienden aquí las intrigas y los géneros, desde lo más vulgar a lo más refinado.

En *La gran ilusión,* Renoir y su guionista Charles Spaak recuerdan que su generación, la «clase 14», fue duramente marcada por la guerra, el cautiverio, la mezcla de castas y de mentalidades. Buscan expresar su creencia profunda en la igualdad y la fraternidad, más allá de las pendientes sociales y las luchas fratricidas, y mostrar que

«aun en tiempos de guerra, los combatientes pueden seguir siendo hombres». Las fronteras son una abstracción absurda; el nacionalismo, una ilusión; pero la esperanza en una paz duradera no lo es menos. En cuanto al amor, no es más que un breve remanso en medio de la tormenta. Tal es la «regla del juego» social e individual.

La riqueza ideológica del film reside en su ambigüedad: ni la izquierda «progresista» ni la derecha «reaccionaria» podrían reivindicarlo, como han intentado hacerlo. Lo que sí es seguro, es que «todos los demócratas del mundo deben ver este film», según palabras de Roosevelt.

Pepe Le Moko

Julien Duvivier

Pépé Le Moko
Gn., diál.: Henri Jeanson, a partir de la novela del detective Ashelbé.
Dir.: Julien Duvivier
Fot.: Jules Kruger, Marc Fossard (BN)
Dec.: Jacques Krauss
Mus.: Vincent Scotto, Mohamed Yguerbouchen
Prod.: Paris-Film (Robert y Raymond Hakim)
Duración: 93 minutos
Interpr.: Jean Gabin (*Pépé*), Mireille Balin (*Gaby*), Line Noro (*Inés*), Lucas Gridoux (*inspector Slimane*), Charpin (*Régis*), Dalio (*l'Arbi*), Fréhel (*Tania*), Saturnin Fabre, Gabriel Gabrio, Gilbert Gil

En vísperas de la guerra, una psicosis de fracaso se abate sobre la producción (¿y la sociedad?) francesa. Jean Gabin fue el intérprete privilegiado de esta generación desasosegada.

La kasba de Argelia en los años 30: una red inextricable de callejas, de negocios clandestinos y de tráficos sospechosos... Pepe Le Moko, un truhán de origen urbano, reina allí junto con los miembros de su banda, burlando a la policía impotente. Para capturarlo, sería necesario que abandonase su reino, inaccesible a las fuerzas del orden. En ello se afana un independiente, el astuto inspector Slimane. Aprovechando un idilio que ha ligado a Pepe con una turista, Gaby, y los celos de su amante principal, Inés, atrae al truhán fuera de su madriguera. Pepe, que esperaba embarcarse rumbo a Francia, se suicidará frente a las rejas del puerto.

Una mitología en vaso cerrado

Julien Duvivier (1896-1967) es un cineasta ya reconocido cuando rueda *Pepe Le Moko*. Había debutado en 1919 y tenía en su haber buenos éxitos comerciales: *Siembra de dolor, La bandera, La belle équipe.* Después de la guerra filma todavía algunas obras de valor: *Panique, La fête à Henriette, Voici le temps des assassins.* Hábil

caballeros teutones a una trampa. Es en ello en lo que se va a emplear Alejandro. La pesada caballería enemiga llegará a perderse sobre el lago helado de Tchoudsk, y la infantería rusa surgirá en el momento oportuno para ganar la partida.

Una epopeya para coro y orquesta

Después de *El acorazado Potemkin*, S.M. Eisenstein (1898-1948), aunque considerado un cineasta de primer orden, realizó muchos encargos: *Octubre,* su película más elaborada, que tan sólo le supuso un éxito de crítica, o *La línea general*, manoseada por Stalin, película de la cual él mismo se vio impulsado a hacer una crítica. Ninguno de sus proyectos hollywoodienses llegó a concretarse. El encargo de *Alexander Nevski,* que se inscribe dentro del marco de las hagiografías oficiales, exaltando el culto del jefe, le dará la ocasión de recuperar su forma con creces. Su operador favorito, Édouard Tissé, modelará imágenes soberbias; para la música, manda llamar al compositor nacional Serguei Prokofiev, el cual concibe una suite sinfónica rigurosa; en cuanto al papel de Alejandro, se lo confía a un gran actor (en cuanto a talla y talento): Nicolai Tcherkassov.

El resultado fue una epopeya espectacular, que culmina en la famosa y muy larga secuencia (37 minutos, casi un tercio del metraje total) del combate sobre el lago helado, rodada por otra parte en verano, ¡sobre hielo artificial! El enfrentamiento entre ejércitos está tratado a la manera de un suntuoso ballet, como sobre la escena de un inmenso teatro. A la pantomima salvaje de *Potemkin* sigue una coreografía sin una nota en falso, una cantata heroica en blanco y negro, que uno puede preferir a la liturgia barroca de *Iván el terrible* (1944-1946), último film de Eisenstein.

Detstvo Gorkogo

Marc Donskoy

Detstvo Gorkogo
Gn.: Ilya Groudzev, Marc Donskoy, a partir de la novela de Maksim Gor'kii, *Días de infancia*
Dir.: Marc Donskoy
Fot.: Piotr Ermoliov, I. Malov (BN)
Mus.: Lev Schwartz
Prod.: Soiouzdietfilm
Duración: 105 minutos
Interpr.: Alexei Liarski (*Alexis Pechkov*, llamado *Alioscha*), Varvara Massalitinova (*la abuela*), Mijail Troianovsky (*el abuelo*), Dmitri Sagal (*Vania*, llamado *Tziganok*), Elena Alexeieva (*la madre*), V. Novikov, A. Joukov (*los tíos*), Igor Smirnov (*el enfermito*)

Detstvo Gorkogo es un «film de aprendizaje» de una alta calidad estética y espiritual, que, más allá de la U.R.S.S. stalinista, nos vuelve a sumergir en el corazón mismo de la vieja Rusia.

Chicago

Henry King

In Old Chicago
Gn.: Lamar Trotti, Sonya Levien, a partir de la novela de Niven Busch
Dir.: Henry King
Fot.: J. Peverell Marley (BN)
Efectos especiales: Fred Sersen, Ralph Hammeras, L.J. White
Mus.: Louis Silvers
Prod.: 20th Century Fox (Darryl F. Zanuck)
Duración: 115 minutos
Interpr.: Tyrone Power (*Dion O'Leary*), Alice Faye (*Belle Fawcett*), Don Ameche (*Jack O'Leary*), Brian Donlevy (*Gil Warren*), Andy Devine (*Pickle Bixby*), Tom Brown (*Bob O'Leary*), Phyllis Brooks (*Ann Colby*)

La construcción del Nuevo Mundo no se limita a la conquista del Oeste. También pasa por el tumultuoso nacimiento de las grandes ciudades, evocado aquí con sabrosa exactitud.

Estados Unidos, 1854. Los O'Leary se encaminan a Chicago, por entonces en plena expansión. El padre muere durante el viaje; la madre queda sola con sus tres hijos. El mayor, Bob, lleva una vida anodina en un pequeño comercio local; Jack estudia derecho y se convierte en un abogado célebre, soñando con purgar la ciudad de sus insalubres islotes y de la corrupción que allí florece; en cuanto a Dion, se lanza a la especulación financiera y se convierte en el dueño de un cabaret, donde su amiga Belle Fawcett impulsa el romance. Se acercan las elecciones, poniendo en aprietos el sentido cívico de los dos hijos menores, cuando sobreviene un terrible incendio que arrasa la vieja ciudad. Jack muere como un héroe. Convertido gracias a las generosas actitudes de su hermano difunto, Dion decide con la ayuda de Belle reconstruir una nueva ciudad, purificada de sus miasmas.

Las horas calientes de la vieja América

Es sobre todo a las secuencias espectaculares del incendio de la «zona», que en efecto destruyó una parte de Chicago el 30 de octubre de 1871, a las que este film debe su reputación. Las catástrofes ya eran un tema cinematográfico de moda. El éxito de *San Francisco*, una superproducción de MGM que retrataba el famoso terremoto de 1906, incitó a la Fox a redoblar su apuesta: tras *Chicago*, cuyo presupuesto se elevó a un millón y medio de dólares, este estudio ofreció *Tifón*, mientras que John Ford realizó *Huracán sobre la isla* para United Artists.

Pero el interés del film no se limita a este gancho final, cuya paternidad incumbe por otra parte al asistente de director del equipo, Bruce Humberstone. Más bien reside en el fresco de una pequeña comunidad de pioneros, con sus costumbres arcaicas,

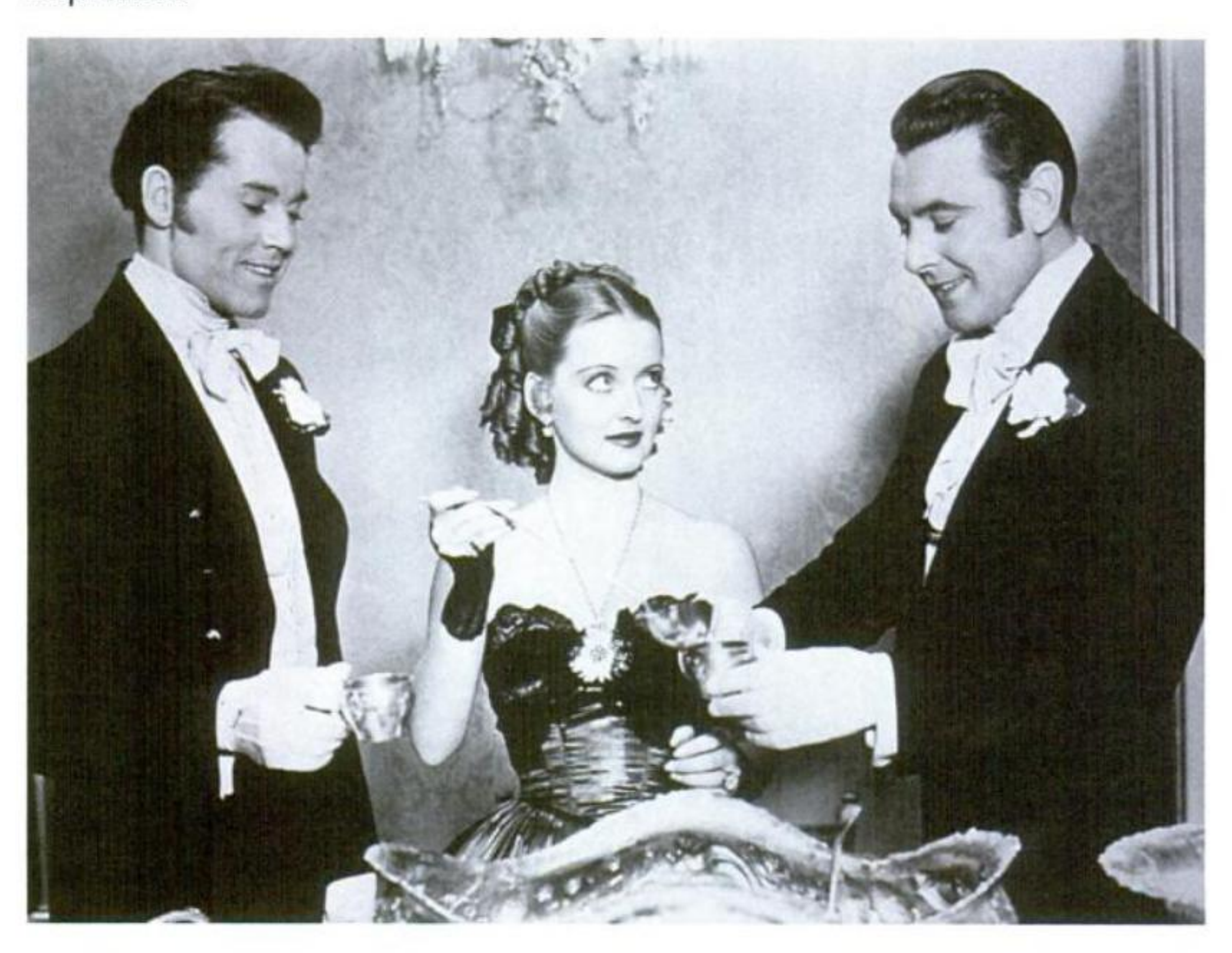
lo pintoresco de sus vidas cotidianas y el entusiasmo de sus constructores. En este cuadro rico en calor humano estalla el talento de Henry King (1888-1982), cantor inspirado de la América profunda, a quien debemos, entre otros, excelentes westerns (*Flor del desierto*), melodramas (*La colina del adiós*) y filmes de guerra (*Wilson*).

Jezabel

William Wyler

Jezebel
Gn.: Clements Ripley, Abem Finkel, John Huston, a partir de la obra de Owen Davis Sr.
Dir.: William Wyler
Fot.: Ernest Haller (BN)
Mus.: Max Steiner
Prod.: Warner Bros. (Hal B. Wallis)
Duración: 110 minutos
Interpr.: Bette Davis (*Julie Marston*), Henry Fonda (*Pres Dillard*), George Brent (*Buck Cantrell*), Donald Crisp (*doctor Livingstone*), Fay Bainter (*tía Belle*), Margaret Lindsay, Richard Cromwell.

Para los americanos, la *belle époque* de Nueva Orleans fue una fuente inagotable de inspiración.



Nueva Orleans. 1850. Una rica y singular heredera, Julie Marston, tiene a dos caballeros a sus pies, Pres Dillard y Buck Cantrell, a quienes ella maneja a su antojo. Sin embargo, un día, Pres, se propasa; para humillarlo, ella se presenta en un gran baile con vestido rojo, en lugar del blanco impuesto a las muchachas. Después de este pequeño escándalo, ella se retira al campo con su tía. A su regreso, descubre que Pres se ha casado. Loca de celos, empuja a Buck a retarlo a un duelo. Es este último quien resultará muerto. Entre tanto, se declara una epidemia de fiebre amarilla que diezma a la población. Pres se contagia. De pronto, Julie olvida sus rencores y caprichos de niña malcriada, para transformarse en heroica enfermera.

Una fotonovela con aroma a escándalo

Cineasta por largo tiempo sobrestimado por los productores norteamericanos, para quienes resultó ser una mina de oro (a él le será confiado el *remake* de *Ben-Hur*), pero también por la crítica francesa, William Wyler (1902-1981), nacido en Mulhouse de padres suizos y con una brillante carrera en Hollywood, aparece sobre todo como un buen narrador de historias, capaz de otorgar valor a un material novelesco o teatral de calidad, o de tratar sobriamente «problemas humanos»: sus películas toleran con éxito el paso del tiempo. En Bette Davis, Wyler encontró a su heroína predilecta. *Jezabel* es sin duda el mejor film de ambos: aquí el romanticismo hace estallar las convenciones del melodrama, la rica heredera despreocupada deja pasmada a la alta sociedad antes de convertirse en esclava del deber. El marco histórico de Nueva Orleans, con sus vastas plantaciones, sus mansiones con columnas, los fastos desusados de las recepciones mundanas, sirven de telón de fondo a una *love story* contrariada, con duelo y sacrificio sublime como broche de oro. La dirección es a la vez ampulosa y precisa, atenta al menor estremecimiento del rostro de la actriz, pero sin perder de vista la visión de conjunto de una época complicada. Sin haber conocido el éxito mundial de *Lo que el viento se llevó*, el film de Wyler puede resultar preferible por la justeza de sus apuntes psicológicos, la perfección del casting, y una hábil dosis de realismo y epopeya.



Lo que el viento se llevó

Victor Fleming (y George Cukor, Sam Wood, William Cameron Menzies)

Gone with the Wind
Gn.: Sidney Howard, a partir de la novela homónima de Margaret Mitchell.
Dir.: William Cameron Menzies, George Cukor, Sam Wood, Victor Fleming (tan sólo éste último apareció en los créditos)
Fot.: Ernest Haller, Ray Rennahan, Wilfrid Cline (en color).
Mus.: Max Steiner
Prod.: David O. Selznick, para MGM

Duración: 225 minutos
Interpr.: Vivien Leigh (*Scarlett O'Hara*), Clark Gable (*Rhett Butler*), Leslie Howard (*Ashley Wilkes*), Olivia de Havilland (*Melanie Hamilton*), Thomas Mitchell, Hattie McDaniel, Victor Jory, Ona Munson, Barbara O'Neil

«Es necesario un espectáculo como éste para comprender el verdadero cine, el que se mueve, el que muestra, el que hace experimentar sentimientos primitivos, tal vez, pero violentos.» Robert Chazal

Georgia, 1861. En la hacienda de Tara, Escarlata O'Hara, hija de ricos agricultores, festeja sus dieciséis años, rodeada de una corte de pretendientes. Ella está enamorada del apuesto Ashley Wilkes, que sin embargo anuncia su compromiso con su prima Melania. Despechada, Escarlata hace recaer su elección sobre el hermano de esta última, Charles, y se casa con él. Entre tanto, estalla la guerra civil. Charles muere en combate. La joven viuda parte a Atlanta y causa sensación durante un baile, danzando con un seductor aventurero, Rhett Butler. Poco tiempo después tiene lugar la derrota de Gettysburg. Un terrible incendio arrasa Atlanta. La propiedad familiar queda cubierta de deudas. Escarlata vuelve a casarse con un comerciante arribista, a pesar de que es a Rhett a quien ama; ella se unirá a él tras su segunda viudez. Pero la unidad de la pareja no resistirá la tormenta de los acontecimientos; abandonada, Escarlata regresará a vivir a Tara, sola en la tierra de sus antepasados.

Un productor avezado para pasiones sudistas

Un monumento de la historia del cine, al mismo tiempo que una de las películas más impersonales que puedan concebirse, producto de medios fastuosos así como de un pensamiento creativo. El alma de la empresa fue el productor David O. Selznick (1902-1965), que, oliendo el buen negocio, compró a precio de oro los derechos del best-séller de Margaret Mitchell y se entregó a una prospección desenfrenada para descubrir a la Escarlata ideal, antes de que el papel recayera prácticamente en una debutante. No sólo eso, pues también contrató a una cohorte de guionistas, entre ellos F. Scott Fitzgerald, hizo bailar a los directores, se encargó en persona del montaje y la promoción del film, cuyo estreno se celebró, con gran pompa, en Atlanta. El film había costado casi cuatro millones de dólares, que fueron recuperados al cabo de un par de meses de triunfal exclusividad; fue recompensado con una lluvia de Oscars; Francia la descubrió en 1950; en 1967, MGM hizo una versión ampliada a 70mm y con sonido estereofónico. Todos los ingredientes se encontraban reunidos para hacer de esta pasión volcánica con fondo de guerra civil y de caída de un imperio, en colores, decorados y vestuario suntuosos, un éxito mundial que aún hoy perdura.



Un célebre director de Hollywood, John L. Sullivan, cansado de dirigir inanes vodeviles, decide poner en escena una película realista y, a fin de documentarse de buena fuente, compartir de incógnito la vida de los mendigos y los miserables. Su productor, inquieto, lo hace seguir por un equipo de periodistas encargados, por otra parte, de asegurar la publicidad de la aventura. Pintorescas tribulaciones y un intermedio sentimental siembran el viaje, hasta el día en que la comedia vira al drama: harapiento y medio amnésico, Sullivan hiere a un guardia y se encuentra haciendo trabajos forzados. Sus amigos lo creen muerto. Entre los presos recupera la alegría de vivir. Todo terminará bien, al menos en apariencia. Su odisea le ha hecho comprender a Sullivan que hacer reír es un arte.

La risa para exorcizar a Hollywood

Preston Sturges (1898-1959) fue un guionista inventivo (a él se deben los *flashbacks* entrecruzados de *Thomas Garner*, 1933, que anunciaban los de *Ciudadano Kane*), antes de lanzarse, a partir de 1940, a la escritura y la dirección de brillantes apólogos, cáusticos, cercanos en espíritu e inspiración satírica a los mejores vodeviles franceses. Digno heredero de Capra y de McCarey, aportó a la comedia norteamericana —por entonces, moribunda— un segundo aliento, que prepara la generación de los Wilder y los Mankiewicz. Su «estridente alegría» (según Pierre Kast) se destaca en *Unfaithfully Yours* (1948), divertimento musical de cajas chinas de una impecable elegancia, y en estos *Los viajes de Sullivan*, verdadera «puesta en abismo» del sistema hollywoodiense, donde las estructuras narrativas, las convenciones, la tipología de géneros e incluso las leyes del mercado aparecen sutilmente analizadas por el experto, que exhorta a la perennidad de un cierto tipo de espectáculo. Un regusto amargo impregna esta fábula moderna, que aparece como una suerte de síntesis de *Sucedió una noche* (1934) y *Las uvas de la ira* (1940), donde Sturges se pinta a sí mismo a través de Sullivan, y su elogio final a «la risa, que hace bien a los hombres», testimonia un ferviente hedonismo.



Ser o no ser

Ernst Lubitsch

To Be or Not to Be
Gn.: Edwin Justus Mayer, a partir de un argumento de Ernst Lubitsch y Melchior Lengyel
Dir.: Ernst Lubitsch
Fot.: Rudolph Maté (BN)
Mus.: Werner R. Heymann.
Prod.: Alexander Korda
Distr.: United Artists.
Duración: 99 minutos
Interpr.: Jack Benny (*Joseph Tura*), Carole Lombard (*Maria Tura*), Robert Stack (*Stanislav Sobinsky*), Stanley Ridges (*Siletsky*), Felix Bressart (*Greenberg*), Tom Dugan (*Bronski*), Sig Ruman (*el coronel Erhardt*), Lionel Atwill (*Rawitch*)

«¿Dónde termina el teatro? ¿Dónde comienza la vida?»: antes que Renoir, Lubitsch plantea la pregunta, en modo menor, en esta brillante comedia de espionaje donde el arte triunfa por encima de los uniformes.

Varsovia, 1939. La compañía de Joseph Tura monta una obra antinazi, que resulta prohibida de inmediato. Vuelven a su viejo éxito, *Hamlet*. Pero Hitler invade Polonia, y el teatro debe cerrar sus puertas. Entre tanto, un agente doble se infiltra en las filas de los patriotas polacos para denunciarlos a las autoridades de la ocupación. Un joven lugarteniente enamorado de la mujer de Tura, habiéndose hecho eco del complot, convence a la compañía para interpretar a los nazis «de verdad». Tura, bastante anodino en la escena, sobresale en la piel de un oficial alemán, y Bronski, un actor de papeles secundarios, causa sensación disfrazado de Hitler... El traidor es liquidado y la compañía en pleno logra llegar a Londres, donde triunfará con *Hamlet.*



Juego de engaños

Ernst Lubitsch (1892-1947), en el umbral de los años 40, es considerado uno de los maestros del cine norteamericano. Se lo puede permitir todo, incluyendo la tomadura de pelo, con su inimitable toque, al sangriento dominio de los nazis sobre Europa. Sus orígenes judíos lo vuelven particularmente sensible al desarrollo de un conflicto que, sin embargo, no conoce más que a distancia. Hacia la misma época, Chaplin rueda *El gran dictador,* y Fritz Lang, *Los verdugos también mueren.* Es entre

ambos polos que se sitúa *Ser o no ser*. Lubitsch triunfa aquí al combinar un auténtico espíritu de resistencia con los resortes clásicos del vodevil (disfraces, malentendidos, etc.), siendo su gag más famoso aquél del espectador que abandona la sala en el momento en el que el actor ataca el célebre parlamento de «ser o no ser» para encontrar a su esposa veleidosa detrás de escena. La obra se basa en un perpetuo juego de engaños, donde la clave no es más que la supervivencia de una comunidad. Los actores terminan actuando a riesgo de perder la vida: el oscuro doble de Hitler (en la escena) se convierte en héroe a su pesar e, inversamente, los fantoches galonados quedan reducidos a marionetas.

En la carrera de Lubitsch, *Ser o no ser* se inscribe entre otros dos hermosos logros como son *El bazar de las sorpresas* (1940) y *El diablo dijo no* (1943), que testimonian la madurez de su genio cómico.



Casablanca

Michael Curtiz

Casablanca
Gn.: Julius J. y Philip G. Epstein, Howard Koch, según la obra de Murray Burnett y Joan Alison, *Everybody Comes to Rick's*
Superv.: Jerry Wald
Dir.: Michael Curtiz
Fot.: Artur Edeson (BN)
Mus.: Max Steiner
Canciones: *As time goes by, Knock on Wood*
Prod.: Warner Bros (Hal B. Wallis)
Duración: 102 minutos
Interpr.: Humphrey Bogart (*Rick*), Ingrid Bergman (*Ilsa*), Conrad Veidt (*mayor Strasser*), Claude Rains (*capitán Renault*), Paul Henreid (*Victor Laszlo*), Peter Lorre (*Ugarte*), Sydney Greenstreet, Marcel Dalio, Curt Bois, Madeleine Lebeau

Casablanca es un cruce de pasiones (políticas y privadas), un lugar mítico propicio para la eterna Aventura.

Casablanca en 1943, eje de la resistencia francesa. El gobierno de Vichy ejerce su autoridad sobre este pueblo cosmopolita, donde transitan emigrados que huyen de la amenaza alemana. Todo el mundo se encuentra en el club de Rick, escuchando a Sam el pianista y sus canciones nostálgicas… Una noche se presenta una pareja: el hombre está acorralado por los nazis, la mujer es una vieja amiga de Rick. Éste los ayudará a huir hacia cielos más clementes, a riesgo de comprometerse. Para ello es necesario neutralizar al feroz mayor Strasser, representante de los nazis en Casablanca; y asegurar la complicidad del capitán Renault, el aliado de Vichy… Todo se resolverá en el aeropuerto, en medio de la bruma matinal.



Le ciel est à vous

Jean Grémillon

Le ciel est à vous
Gn.: Albert Valentin
Adapt., dial.: Charles Spaak
Dir.: Jean Grémillon
Fot.: Louis Page (BN)
Mus.: Roland Manuel
Prod.: Raoul Ploquin
Duración: 105 minutos
Interpr.: Charles Vanel (*Pierre Gauthier*), Madeleine Renaud (*Thérèse Gauthier*), Jean Debucourt (*Larcher*), Léonce Corne (*doctor Maulette*), Raymonde Vernay (*la madre de Thérèse*), Anne Vandenne (*Lucienne Ivry*), Raoul Marco, Anne-Marie Labaye, Albert Rémy, Michel François

Film austero, que no oculta su compromiso con los buenos sentimientos, *Le ciel est à vous* ilustra de manera ejemplar las servidumbres y grandezas de cierto «espíritu» francés.

Un pequeño pueblo francés en época indeterminada. Pierre y Thérèse Gauthier son una pareja de mecánicos con pasión por la aviación civil. Sacrifican su tren de vida cotidiano, su comodidad e incluso el futuro de sus hijos, por su gusto por las marcas aeronáuticas. Las actividades del areoclub local los movilizan por completo. Un día, Thérèse decide superar el récord de distancia en vuelo. Parte en su pequeña avioneta, sin radio a bordo. Las horas pasan, no hay novedades, la inquietud crece. La familia y la gente del pueblo acusan a Pierre Gauthier como culpable por su imprudencia. Pero Thérèse ha tenido éxito en su travesía. Se la declara triunfadora, y Pierre se convierte en presidente del areoclub.

Ejercicios de valor cotidiano

El guión de Charles Spaak se inspira en la auténtica hazaña de Andrée Dupeyron, esposa de un mecánico de Mont-de-Marsan que en 1937 batió el récord femenino de vuelo en línea recta. Pero aquí la aviación no es más que un pretexto. El realizador lo explicó claramente: «No busqué glorificar el espíritu de aventura. Solamente quise mostrar que es conveniente poseer fe más allá de uno mismo… Thérèse, que no era más que una pequeñoburguesa limitada y egoísta, se purifica y engrandece».

¿Film edificante, pues? Sin duda, y Jean Grémillon (1901-1959) confirma aquí su voluntad de describir naturalezas fuertes, desafiantes ante el curso del destino, aun cuando este último justifique dicha obstinación, junto con su contrario: la compasión por las almas caídas. Este bretón cultivado, prendado de la música y la pintura, sobresale en su descripción de la aparición de «lo trágico en el seno de los destinos

apacibles» (Pierre Kast). Hombre de izquierdas, tiene un sentido social aguzado y una elevada idea de la condición humana, que aquí se expresa en un contexto de realismo gris. Se ha querido ver en esta película un símbolo del espíritu de la resistencia; otros, por el contrario, subrayaron la ambigüedad pro Vichy del mensaje. La verdad se encuentra más allá, en aquello que Henri Agel, exégeta de este cineasta, llama «la tensión invisible entre dos fuerzas», la material y la espiritual, a medio camino entre Malraux y Péguy.



Enrique V

Laurence Olivier

Henry V
Gn.: Laurence Olivier y Alan Dent, a partir de la obra homónima de William Shakespeare
Dir.: Laurence Olivier
Fot.: Robert Krasker (color)
Dec.: Paul Sheriff, Carmen Dillon
Mus.: William Walton
Prod.: Two Cities
Duración: 137 minutos
Interpr.: Laurence Olivier (*Enrique V*), Renée Asherson (*Catalina*), Robert Newton (*Pistol*), Leo Genn (*el condestable de Francia*), Leslie Banks (*el narrador*), Felix Aylmer (*el arzobispo de Canterbury*), Esmond Knight (*Fluellen*), Harcourt Williams (*Carlos VI*), Ralph Truman (*Montjoy*), George Robey (*Sir John Falstaff*)

Mezcla audaz de escenarios naturales y de estampa medieval, he aquí una experiencia original de teatro filmado por un maestro de la escena británica.

Un conjunto de actores del Globe Theatre, en el siglo XVI, se prepara para interpretar *Enrique V*, de William Shakespeare. Percibimos el público, las bambalinas... Luego un recitador nos invita a entrar de lleno en la obra, solicitando la ayuda de nuestra imaginación. Nos encontramos en 1415, en la corte de Inglaterra. El rey se apresta a partir a la guerra contra el reino de Francia. La flota inglesa navega rumbo a Harfleur: la ciudad es pronto sometida. A continuación se produce la famosa batalla de Agincourt, en el curso de la cual los soldados de la infantería inglesa, aunque inferiores en número, logran vencer a la caballería francesa. Enrique V, victorioso, se hace reconocer como heredero del trono de Francia y desposa a la princesa Catalina. Ahora volvemos a la escena isabelina: es el fin de la representación, puntuado por el aplauso de los espectadores.

Estilizada labor de punto inglés

Laurence Olivier (1907-1989), célebre actor y director de teatro inglés, nombrado codirector del Old Vic en 1944, tiene además una larga carrera como actor, y una carrera algo más breve como director de cine: se lo vio notablemente en *Cumbres borrascosas, Rebeca, The Magic Box.* Sus versiones filmadas de las obras de Shakespeare se apoyan en una dinámica muy personal, aumentada por la caja de resonancia de la pantalla: *Hamlet* se encuentra así dotada de una agilidad insospechada. Pero es sobre todo en *Enrique V* que resuelve de manera original las contradicciones inherentes a la fórmula del teatro filmado. Su audacia consiste en comenzar la película con una representación de la obra, que supuestamente se desarrolla en la misma época de

Shakespeare. A partir de entonces, como observa André Bazin, ya no nos encontramos verdaderamente en la obra, sino en un documental sobre el teatro isabelino; los artificios se anulan, o más bien se fecundan recíprocamente. Ciertas secuencias como la de la batalla de Agincourt funcionan de este modo en dos registros, el del realismo y el de la estilización. La fórmula es hábil, y se beneficia de un sutil tratamiento del color.

Se puede preferir la aproximación más directa, más robusta, de Orson Welles en *Macbeth* (1948) y en *Otelo* (1952), antes que este film estéticamente recargado, de una rutilancia un poco afectada.

Laura

Otto Preminger

Laura
Gn.: Jay Dratler, Samuel Hoffenstein, Betty Reinhardt, a partir de la novela homónima de Vera Caspary
Dir., prod.: Otto Preminger
Fot.: Joseph La Shelle (BN)
Mus.: David Raksin
Prod.: 20th Century Fox
Duración: 88 minutos
Interpr.: Gene Tierney (*Laura*), Dana Andrews (*Mark McPherson*), Clifton Webb (*Waldo Lydecker*), Vincent Price (*Shelby Carpenter*), Judith Anderson (*Ann*)

Junto con Fritz Lang, con quien está emparentado por diversas razones, el vienés Otto Preminger impuso la idea de una eficacia necesaria en la dirección: *Laura* indica el camino a seguir.

El inspector McPherson interroga acerca del asesinato de una joven publicista, Laura Hunt. Lanzada por el cronista mundano Waldo Lydecker a la alta sociedad neoyorquina, Laura estaba a punto de casarse con el *playboy* Shelby Carpenter. Fascinado por el retrato de la desaparecida, que adorna la pared del apartamento de éste, McPherson poco a poco se enamora de ella… hasta que, una noche, se le aparece en carne y hueso. El cadáver no era el suyo, sino el de una modelo, amiga de Carpenter. ¿La bella resucitada es resposable de este embrollo? Estimulado por su amor, el inspector termina por descubrir al verdadero culpable, que se dispone a reproducir su gesta: Lydecker.

La fascinación

Adaptada de una novela policial de Vera Caspary, *Laura* no toma de ella más que la trama superficial: se puede muy bien ver en ella tanto una sátira de los medios intelectuales norteamericanos como una comedia psicológica, o bien un poema surrealis-

ta de singular encanto. En principio confiada por el jefe de la Fox, Darryl F. Zanuck, a Rouben Mamoulian, la dirección recayó finalmente en el vienés Otto Preminger (1906-1986), alumno de Max Reinhardt, orfebre de la puesta en escena teatral, y que ya había dado prueba de su talento en el cine. Un hombre que, «más allá de los enigmas puramente fácticos, se interesaba por la verdad del corazón», como dijo Jacques Lourcelles. Una emoción paradójica nace en efecto de sus movimientos de refinada relojería, que tienen la pureza del cristal y la evidencia de un acta. Ya se trate de una «anatomía de un asesinato» o de una pasión amorosa, sus películas desprenden una idéntica aura de fascinación, que podemos atribuir a la «disparidad elegantemente resuelta entre la observación clínica y la suavidad del relato» (Henri Agel). Aun cuando aborda grandes temas, en los que su talento habría podido disolverse, Preminger sigue siendo fiel a sí mismo. Su arte se compone de una profunda preocupación por la objetividad, una tenacidad a toda prueba y cierto eclecticismo, cualidades que jamás perdió, ni siquiera en su evidente decadencia a partir de 1970.





Érase una vez en el Oeste, de 1968 (los lugares comunes del western vistos con el telescopio invertido) y *¡Agáchate, maldito!*, de 1971 (fábula picaresca sobre la revolución mexicana). A lo largo de este camino, las ambiciones del autor, el italiano Sergio Leone (1929-1989) crecieron considerablemente. Al principio era un humilde fabricante de *spaghetti westerns* (*Por un puñado de dólares*, 1964, firmada con el seudónimo de Bob Robertson), que evolucionó hacia una concepción auténtica de la novela naturalista, en la que casi desaparece toda veleidad de pastiche.

La autobiografía del estafador que sirve de hilo conductor de esta crónica se convierte, nos dice Sergio Leone, en «el símbolo elocuente y cruel de esta América mágicamente suspendida entre el cine y la historia, entre la política y la literatura, que condicionó y condiciona todavía la vida intelectual, quizás incluso el comportamiento cotidiano, de muchas generaciones de hombres, como una suerte de mito griego moderno y maravilloso».

En este fresco monumental de calculada negritud, de ternura salpicada de truculencia, el cineasta, a imagen de su héroe, continúa jugando (con virtuosismo) a los vaqueros e indios, «mientras que el juego a su alrededor se vuelve forzosamente serio, y que las luces de América, una tras otra, son apagadas por dedos invisibles».



Brazil

Terry Gilliam

Brazil
Gn.: Terry Gilliam, Tom Stoppard, Charles McKeown
Dir.: Terry Gilliam
Fot.: Roger Pratt (color)
Mus.: Michael Kamen
Prod.: 20th Century Fox
Duración: 142 minutos
Interpr.: Jonathan Pryce (*Sam*), Robert De Niro (*Tuttle*), Kim Greist (*Jill*)

«El humor es una declaración de dignidad, una afirmación de la superioridad del hombre sobre lo que acontece» (Romain Gary). En esta película, donde reina el humor, acontece lo peor.

En algún momento del siglo XXI, érase una ciudad de vidrio y de hormigón, de lujo y de miseria. Policías y funcionarios intentan imponer el orden totalitario. Pero el sistema tiene errores de consecuencias trágicas, como el asesinato de Buttle, un inocente, en lugar de Tuttle, el que pone bombas. Prendado de la hermosa y rebelde Jill, Sam, un burócrata cansado de humillarse, comparte a su pesar la lucha de Tuttle. Arrestado, torturado, sucumbirá soñando con el maravilloso «más allá» que evoca esa samba antaño tan popular, *Brazil*...

Autopsia cómica

Delirio soberbiamente orquestado por visiones tragicómicas donde se difumina la frontera entre pesadilla y realidad, el film, más allá de las referencias librescas obligadas, Kafka y Orwell, evoca el universo plástico de El Bosco y Edvard Munch —de uno, la monstruosa abundancia, del otro el inquietante despojamiento— y el magma sonoro del que Stravinsky hizo surgir *La consagración de la primavera.* Es decir que el autor de esta película «con mensaje», que da la espalda a las elevaciones literarias o teatrales, se dedica a provocar risa, emoción y lágrimas, nada más que con medios cinematográficos: la imagen, el sonido y el montaje. El cineasta se libra a una autopsia en vivo del organismo social. No nos evita el aparato circulatorio, los nervios, el aparato digestivo, que irrigan en escuchas, calor, frío, líquidos, materias, sus subterráneos y corredores estrechos, sus celdas de trabajo, de tortura o de vivienda. La cámara escalpelo revela allí una horrible proliferación de metástasis (miseria, odio y muerte) mientras que, bajo una iluminación amarillenta, venas, vísceras, arterias, de plástico o de acero, aparecen en los límites de la saturación, de la oclusión, de la ruptura y, de pronto, estallan, se expanden como las entrañas de un cuerpo mutilado.

Como muchos de sus contemporáneos, Terry Gilliam no cree que sea posible salvar un mundo enfermo cambiando solamente la ideología que lo gobierna. Por el contrario, el humor —que reina como maestro absoluto en sus películas con los Monty Python, *Los caballeros de la Mesa Cuadrada y sus locos seguidores* (1974) y *La vida de Brian* (1979)—, incluso desesperado como aquí, parece ser el primer peldaño de un radical cuestionamiento del orden de las cosas. El segundo, la imaginación, liberada en *Héroes del tiempo* (1981) y en *Doce monos* (1995), le da a Sam el medio para escapar del infierno de lo cotidiano y para esperar, bajo las alas del sueño, el país encantado donde coexisten la libertad, la belleza y el amor.

La rosa púrpura de El Cairo

Woody Allen

The Purple Rose of Cairo
Gn., dir.: Woody Allen
Fot.: Gordon Willis (color)
Mus.: Dick Hyman
Prod.: Orion Pictures
Distr.: Fox
Duración: 81 minutos
Interpr.: Mia Farrow (*Cecilia*), Jeff Daniels (*Tom Baxter/Gil Shepherd*), Danny Aiello (*Monk*), Irving Metzman (*el director de cine*), más Ed Herrmann, John Wood, Barbara Rush, Van Johnson (*los actores de la película*)

El héroe de esta fábula surrealista firmada por Woody Allen abandona la pantalla para venir hacia nosotros: es una invitación, de hecho, a remontar el tiempo para intentar encontrar una magia perdida.



Los años 30 en Estados Unidos. Una joven camarera, Cecilia, tiene un marido desempleado y holgazán. Ella se consuela pasando sus tardes en el cine, su gran pasión. Un día en que va a ver, por quinta vez, la película del Jewel Palace, se produce un incidente extraordinario: uno de los personajes sale de la pantalla y la interpela en la sala, arrastrándola a una aventura de imprevistos sobresaltos. Enloquecidos, los productores de la película buscan al actor de carne y hueso para intentar atrapar al fugitivo, que bloquea todo el sistema. Logrará hacerlo, no sin antes seducir por su parte a la pobre Cecilia, que ya no sabe a qué sueño entregarse...

El arte de romper la pantalla

Ésta es la decimocuarta película de Allen Stewart Konigsberg, *alias* Woody Allen (nacido en 1935), y una de las pocas, junto con *Interiores* (1978), en la que no apare-

ce como actor. La diversidad de talentos de este hombre orquesta, su pasión por la tradición del humor judío, sus aforismos dignos de Lichtenberg y de Lewis Carroll, su soledad de pensador de fondo son célebres. Se impuso como el mejor autor-actor cómico de su generación: después de Chaplin, el cine no había conocido semejante fiesta. En *La rosa púrpura de El Cairo*, Allen rinde homenaje a la comedia norteamericana de los años 30, y, además, a la comedia humana en general. Modestamente dijo haberse aferrado aquí sobre todo a la «descripción de los encantos de la imaginación frente al dolor de vivir», tema recurrente en toda su obra.

Se observará que sus películas a menudo presentan antihéroes, aquejados (¿como él?) por una inadaptación a la realidad, cultivada con una delectación casi masoquista: así ocurre en *Annie Hall* (1977), minuciosa relación de un fracaso sentimental, vagamente autobiográfica; en *Manhattan* (1979), deriva intramuros de un ciudadano frustrado; en *Hannah y sus hermanas* (1986), cuarteto para parejas desparejas; en el expresionista blanco y negro de *Sombras y niebla* (1991); o entre las delirantes parejas de *Todos dicen I love you* (1997). Hay que aceptar a Woody tal como es, jugando al virtuoso junto con su dificultad de ser, y su increíble facilidad para la comedia.



Mala sangre

Léos Carax

Mauvais sang
Gn.: Léos Carax
Fot.: Jean-Yves Escoffier (color)
Prod.: Les FIlms Plain-Chant
Duración: 125 minutos
Interpr.: Denis Lavant (*Alex*), Juliette Binoche (*Anna*), Michel Piccoli (*Marc*), Hans Meyer (*Hans*), Julie Delpy (*Lise*)

Fulgurante poema de amor y de muerte, la película de Carax se hunde en el corazón de lo efímero y encuentra allí la eternidad.

Dos gángsteres a punto de retirarse, Marc y Hans, preparan su último golpe: robar de un laboratorio, a cuenta de un «cliente» norteamericano, la fórmula de un medicamento contra una enfermedad de transmisión sexual. Llaman a Alex, un viejo conocido. Éste, que no quiere arrastrar a su amada Lise en su aventura, abandona a la muchacha y se instala con sus acólitos para preparar el golpe. Allí, Alex se enamora de Anna, la amante de Marc. Tocada por la fuerza del sentimiento de Alex, Anna no rechaza menos que él la idea de traicionar a su amante. Sorprendido en el robo del medicamento, Alex mata a un policía y logra escapar gracias a Lise. Herido de muerte por los ejecutores norteamericanos enterados por Marc y su banda, morirá al pie del avión que debía llevarlo lejos.



Fot.: Hossein Djafarian, Farhad Saba (color)
Duración: 103 minutos
Interpr.: Hossein Rezai (*Hossein*), Tahereh Ladania (*Tahereh*), Mahamad Ali Keshavarz (*el director*), Zarifeh Shiva (*el asistente*)

Bajo la mirada púdica y tierna de un cineasta fraternal, el arte y la vida se funden en uno.

La ciudad de Koker, al norte de Teherán, fue devastada por un terremoto. Un año después del seismo, un equipo de cine llega para rodar una película, *Y la vida continúa*. El director y su asistente buscan a los actores que deberán encarnar a la pareja heroica de la película. La muchacha, Tahereh, es descubierta entre los alumnos de la escuela. Un primer muchacho queda tan impresionado por su compañera que no logra decir su parte. Un joven albañil, Hossein, lo reemplaza. Pero él también se enamora de Tahereh, que rechazará su petición de mano alegando que él es pobre. A cada interrupción del rodaje, Hossein retoma su cortejo a Tahereh, que finge indiferencia. Incansablemente, el chico vuelve a la carga y por fin, Tahereh le deja entrever una respuesta favorable.

Doce minutos de cine puro

Terminado el rodaje, el material es recogido en el camión. Tahereh toma su florero y luego parte sin decir palabra. Hossein la observa, no sabe qué hacer. Ya la fina silueta blanca y malva de la joven ha desaparecido. El director, que ha hecho todo lo posible por acercarlos, presiona al albañil para que la siga. Hossein corre tras las huellas de su bienamada. Comienza entonces una larga secuencia, de cerca de doce minutos, que, terminada, quedará como una de las más conmovedoras y puras escenas de amor jamás filmadas en cine. Tahereh camina adelante, filmada de perfil, hierática, muda. Hossein, detrás, le habla sin parar, a corazón abierto. Echa sus últimas cartas, la elocuencia, la persuasión, la sinceridad, el amor. Pero nada de todo ello sirve. La chica remonta una colina, desciende por la otra ladera, entra en un olivar. La cámara, que hasta entonces los seguía en un *travelling*, se inmoviliza en un plano fijo de tres minutos encuadrando el bosquecillo, la llanura que lo bordea y las dos siluetas blancas que desaparecen al atravesar una tras otra la inmensidad donde se juegan sus destinos. Las dos siluetas se unen por fin y, de pronto, Hossein, corriendo sin aliento, vuelve sobre sus pasos mientras que retumban, como un himno a la alegría, los acentos del *Concierto para oboe y cuerdas* de Cimarosa. Doce minutos de suspenso, de emoción, de cine puro, como este film que muestra que la vida no es otra cosa más que un trago.

Abbas Kiarostami (nacido en 1940), primero en las filas de un cine iraní particularmente rico desde sus comienzos en los años 90 (su *El sabor de las cerezas* recibió la Palma de Oro en el festival de Cannes de 1998), retoma aquí por su cuenta la pregunta formulada por Jean Renoir en *La carroza de oro* (1953): «¿Dónde está el teatro (el cine), dónde la vida?» y responde, como si fuera evidente: «El cine es la vida».

masiado ruidosa. Los otros islotes serán visitados en vano uno tras otro: Stromboli, donde los dos amigos no encuentran dónde dormir; Panarea donde sólo hay snobs; Salina, donde los niños reducen a los adultos a la esclavitud; Alicudi, donde ni siquiera hay electricidad…

«Los médicos.» Nanni acaba de ser operado de un tumor cancerígeno en el pulmón. Anteriormente había absorbido tantos medicamentos, seguidos de tantos tratamientos, sin curarse del prurito que le produce la existencia, que a partir de ahora no tiene sino una confianza limitada en la medicina.

Pequeñas naderías que dicen mucho

Ciudadano y cineasta, Nanni Moretti (nacido en 1953) se sitúa a la izquierda del tablero político italiano: «Soy de izquierdas, y lo que me interesa es ironizar sobre la izquierda, criticarla, estigmatizarla». En *Vaselina roja* (1989) se interroga sobre la declinación del partido comunista italiano y responderá a sus detractores: «Mi película trata de la dificultad de ser comunistas pero también de la necesidad de serlo». Tras el ascenso de Silvio Berlusconi al poder, Moretti se afirmará como uno de los maestros en pensar en la izquierda detenida en su proyecto. *Querido diario*, insólita y encantadora, grave y saltarina, refleja la imagen del autor que entrega, con sonrisas, un mensaje siguiendo el hilo de las ideas que defiende desde siempre: «No quiero aullar más a los demás. No me resigno; tal vez sólo comprendí que son como deciden ser y no como yo quisiera que fueran». Con una buena dosis de humor se burla de la cobarde renuncia de los ex sesentaiochistas, inquietándose por la violencia que invade la pantalla grande, la brutalidad que se instala en los pequeños; se burla del conformismo, la pusilanimidad, el gregarismo de sus conciudadanos; desacraliza el poder de los médicos que, a instancias de los políticos, saben discurrir y prometen pero no escuchan nunca lo que se les dice. Moretti, con sus películas sencillas y límpidas, hace tanto política (*La misa ha terminado,* 1985; *Abril,* 1998) como cine (*La habitación del hijo,* 2001, desgarrador drama familiar).

Pulp Fiction

Quentin Tarantino

Pulp Fiction
Gn., dir.: Quentin Tarantino, en colaboración con Roger Avary
Fot.: Andrzej Sekula (Color)
Dir. mus.: Karyn Rachtman
Prod.: Lawrence Bender, Miramax International
Duración: 149 minutos
Interpr.: John Travolta (*Vincent*), Samuel L. Jackson (*Jules*), Bruce Willis (*Butch*), Uma Thurman (*Mia*), Harvey Keitel («*Lobo*»), Maria de Medeiros (*Fabienne*), Tim Roth, Rosanna Arquette

Por un puñado de dólares...

Un solo film bastó para impulsar a Quentin Tarantino (nacido en 1963) al firmamento del nuevo cine norteamericano: *Reservoir Dogs* (1992), historia de un asalto fallido que termina en un gran baño de sangre. Intoxicado de cine (vio *Grupo salvaje* a los seis años), Tarantino señala con delectación los lugares comunes del western y del cine negro, sazonándolos con una dosis masiva de violencia que apunta a la irrisión. *Pulp Fiction* se inspira abiertamente en los *pulp magazines* de los años 30, esas *polar* escritas como el demonio, pobladas de detectives cínicos, gángsters arrogantes y criaturas venales. El autor ganó la apuesta de adaptar esos viejos esquemas a la época de los asesinos en serie y los matones de barrio. Agrega el subterfugio de una construcción de cajas chinas, heredada de la frecuentación a Godard, de quien admira películas como *Banda aparte*, junto con las maquinarias bien engrasadas de un Aldrich (*El beso mortal*) o de un Melville (*Círculo rojo*). Estas prestidigitaciones guionísticas, planteadas a través de personajes que no están lejos del Grand-Guignol, ¿son suficientes para hacer de Tarantino un (pequeño) genio? Si *Jackie Brown* (1998) testimonia una cierta madurez, de fondo y de forma, el porvenir dirá si es capaz de pasar a un nivel superior, aquél al que accedieron sus maestros.

Tres colores

Krysztof Kieslowski

Trois couleurs
Gn.: Krzysztof Piesiewicz, Krzyzstof Kieslowski
Dir.: K. Kieslowski
Fot.: Slawomir Idziak (I), Edward Klosinsky (II), Piotr Sobocinski (III)
Mus.: Zbigniew Preisner
Prod.: MK2/France 3 (Francia), CAB Productions (Lausanne), Tor Prod. (Varsovia), Eurimages
Duración: de cada episodio: 100 minutos
Interpr.: I) Juliette Binoche (*Julie*), Benoît Roger (*Olivier*), Charlotte Véry (*Lucille*), II) Julie Delpy (*Dominique*), Zbigniew Zamachowski (*Karol Karol*), III) Irène Jacob (*Valentine*), Jean-Louis Trintignant (*el juez*). Cada una de las estrellas femeninas aparece furtivamente en los episodios donde no son protagonistas

«Todo comienzo / no es más que una continuación / y el libro del destino / siempre está abierto en el medio»: ¿estos versos de un compatriota suministran la clave de las obras del gran cineasta polaco desaparecido?

Azul. Una mujer decide olvidar su pasado tras la muerte en un accidente de automóvil de su marido y su hijo. Recuperará el gusto por la vida consagrándose al prójimo y componiendo música.



«Lo primero que creó el hombre fue el viaje.» Georges Seferis

A., cineasta griego expatriado a Estados Unidos, vuelve a Fiorina, su ciudad natal, donde proyectará una de sus obras. Pero la meta de su estancia es otra: recuperar tres bobinas de un documental rodado a comienzos de siglo por los hermanos Manakis, pioneros de la cinematografía nacional. Cree saber que la película se conserva en Belgrado. Se pone en camino a través de Albania y Macedonia. Como un nuevo Ulises, cruza a su paso los vestigios de su pasado: una mujer que conoció, otra que podría ser su madre (tienen el mismo rostro). No son sino las etapas de un largo trayecto que lo conduce finalmente a la cinemateca de Sarajevo, donde fueron transferidas las preciosas bobinas. A. descubre al mismo tiempo el estado de deterioro del país, la guerra que hace estragos y el juego mortal de los francotiradores. Por fin llega a ver las imágenes con las que sueña: su imagen se pierde en la blancura de la pantalla.

El eterno viaje

¿Quién es este A. de quien se nos cuenta la historia, y qué sentido hay que darle a su peregrinación? A de Angelopulos, desde luego, o de Apicultor, o incluso como Alejandro, el héroe del *Taxidi sta Kithira*, alusiones a filmes precedentes del cineasta que no termina de interiorizarse, por intermedio de personajes que le sirven de portavoz. También A. como *En busca del tiempo perdido* (motivo recurrente de esta obra). Situando sus intenciones a medio camino entre la realidad y el fantasma, el ateniense Theodoros (llamado Theo) Angelopulos (nacido en 1935) desarrolla incansablemente el mismo tema: el del viaje, que parece no tener comienzo ni final. Por ejemplo, y notablemente, en O Thiassos (1975), evocación de Grecia desde 1939 hasta 1952, a través de un equipo de saltimbanquis, *Alejandro el Grande* (1980), o, en dirección a una progresiva abstracción, *Paisaje en la niebla* (1988) y *To meteoro vima tou pelargou* (1991). El estilo es siempre el mismo: planos secuencia hechizantes, música oficiando como coro antiguo, estructura fragmentaria del relato. En esta última obra, los intermedios casi surrealistas se superponen: pasaje de un barco fantasma, estatua de Lenin tirada en el puerto de Constanza, y, quizás lo más extraño, esas hilanderas entrevistas en un viejo film de 1905. ¿Quién comanda esas imágenes a la vez actuales y de otro tiempo? La respuesta podría bien ser aquélla que da Ulises, el de *La odisea*, al Cíclope, cuando este último le pregunta por su identidad: «Nadie».

Secretos y mentiras

Mike Leigh

Secrets & Llies
Gn., dir.: Mike Leigh
Fot.: Dick Pope (color)
Mus.: Andrew Dickson

Índice onomástico

Este índice agrupa los principales nombres de directores, guionistas, actores, técnicos y escritores citados en la presente obra.

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

Películas clave de la HISTORIA del CINE

Este libro recoge los grandes hitos del cine, que cuenta ya con más de un siglo de historia. Tanto los cinéfilos, como los estudiantes de audiovisuales o los espectadores descubrirán o redescubrirán aquí los grandes filmes que jalonan la trayectoria del séptimo arte hasta nuestros días.

Concebida como una herramienta práctica, la selección de filmes aquí presentada permite situar de inmediato una película, un director, un género y una escuela en la historia del cine. Con más de 200 títulos comentados, el autor ofrece una precisa ficha de datos, como por ejemplo guionistas, realizadores, directores de fotografía, autores de bandas sonoras, productores, técnicos, intérpretes o duración del filme, entre otros detalles. Además, se incluyen comentarios sobre el guión y el argumento de cada película, así como un sucinto análisis general y citas de la crítica.

Con numerosas ilustraciones de fotogramas y carteles de las películas, este libro no únicamente informa y comenta con gran criterio las joyas del séptimo arte, sino que también permite revivir la emoción de los grandes momentos del cine anclados en la memoria visual colectiva. Y todo ello gracias a la mayor comprensión y conocimiento de cómo se hicieron y qué sentido tienen en relación con la época o corriente a la que pertenecen. Su enfoque lo convierte en una herramienta imprescindible tanto para el espectador como para el crítico o profesional del cine.

Películas clave de la historia del cine es el primer título de una nueva serie que contará con numerosos e imprescindibles libros sobre diferentes aspectos del séptimo arte.

«Un libro indispensable para todo aquel que esté interesado en el mundo del cine.»
SUNDAY EXPRESS



UN SELLO DE EDICIONES ROBINBOOK

www.robinbook.com

ISBN 84-96222-71-3

9 788496 222717